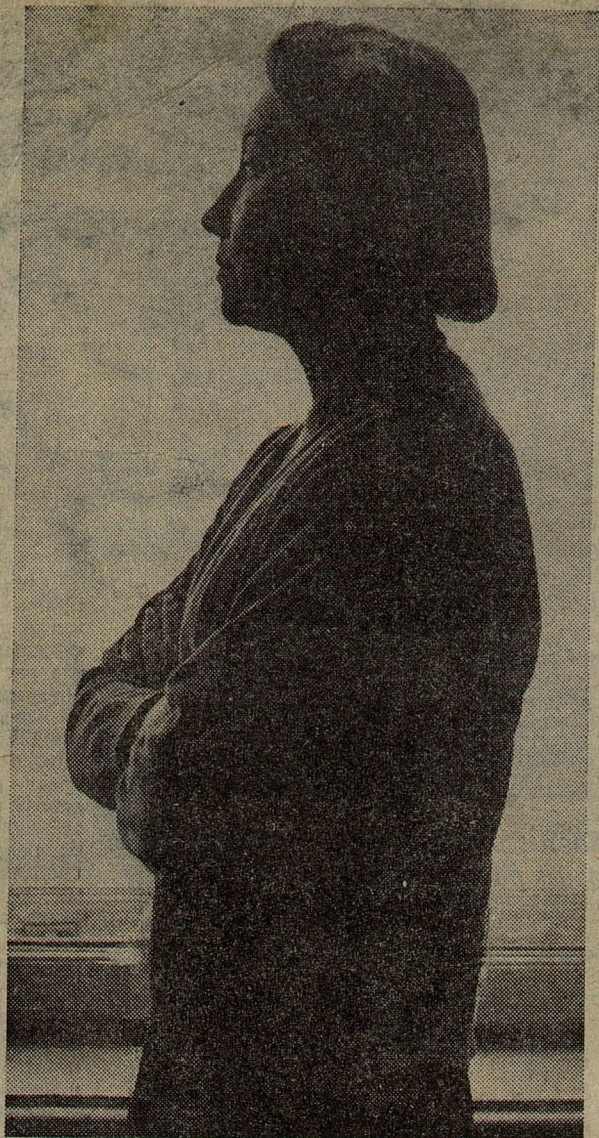


ваши знаменитые знакомые

Эта новая рубрика открывается в «Неделе» по предложению читателей, одному из многих предложений, полученных нами в почте Большого читательского совета «Недели». Она посвящена людям искусства, науки, культуры; мастерам, творчество которых служит предметом и восхищения, и изучения.



УЛАНОВА

Наталья ЧЕРНОВА

М ЕЖДУ УЛАНОВОЙ, которую увидела ленинградская публика в 1928 году на ее дебюте, и Улановой, признанной всем миром, — дистанция огромного размера.

Уланова вышла на сцену продолжательницей традиций лирико-романтического танца. В статьях, посвященных ее дебютам, то и дело возникали имена великих романтических танцовщиц прошлого — Марии Тальони, Анны Павловой. Лирическая балерина, Уланова восприняла от знаменитых русских балерин романтическое ощущение значительности человеческой личности. Но низвела ее с идеальных кутурнов.

Балерина сделала своей героиней на первый взгляд обыкновенного человека. Рассказала о том, что романтический конфликт может возникнуть в судьбе каждого.

Балерина дебютировала на сцене Кировского театра «романтической грёзой» — «Шопенианой».

В «Шопениане» балетмейстер М. Фокин берет одно лирическое состояние и как бы поворачивает его разными гранями, поручив каждое из настроений отдельной танцовщице. Здесь нет законченных характеров.

Уланова рассказывала, как она чувствует музыку Шопена. Сдержанная манера ее танца придавала движениям чистоту и благородство. Застенчивость превратилась в волнующую недосказанность. Строгое, чуть неподвижное лицо создавало ощущение внутренней сосредоточенности. Вместо «легкого шегольства» в спектакле появилась скромная лиричность. Изысканность сменилась мягкой одухотворенностью. Партия, имеющая богатую исполнительскую традицию, зазвучала по-новому.

Партия Сильфиды в «Шопениане» стала постоянной в репертуаре Улановой. Снова и снова после долгих лет перерыва возвращалась к ней балерина. К тому, что было найдено когда-то интуитивно, прибавлялось осознанное за много лет творчества. В последних выступлениях на сцене Большого театра пластический разговор улановской девушки-мечты со зрительным залом стал лирически обобщенным раздумьем об ожидании и красоте первого большого чувства, того чувства, которое приходило к ее Одетте и Джульетте, Марии и Корали, Параше и Жизели. От «Шопенианы» к «Жизели» протягивалась прямая нить.

Но до Жизели она станцевала Одетту, Одилию, Машу и Аврору в балетах Чайковского.

Уланова «спела» свою Одетту. Со сцены Театра оперы и балета имени Кирова прозвучала именно песня о девичьей душе. Одетта Улановой была не королевой, а юной принцессой заколдованного царства. Она ждала не столько освобождения из-под власти волшебника, сколько искала родственную себе душу в циничном мире ротбардов и одиллий. Ее встреча с Зигфридом была проверкой идеалов. Крах грозил гибелью. Поэтому движения балерины были строги и сосредоточены: когда улановская Одетта как бы закрывалась от принца, создавалось впечатление, что птица хочет уйти в себя, укрыться, спрятаться за белоснежным оперением. Одетта начинала повествовать о себе, а прислушивалась к принцу. Она не стремилась ни разжалобить его, ни показаться прекраснее, чем это есть на самом деле. Ведь любовь — это не просто мимолетное очарование. В любви человек отдает всего себя, и любая мишура здесь станет кощунством и ложью.

Нежно склонялась Одетта перед Зигфридом. Здесь было самоотречение настоящего чувства и вера, без которой не может прожить ни один человек. От этой веры Одетта Улановой не отступала даже тогда, когда узнавала об измене. Как бы ни разворачивались события спектакля, ее героиня не отступала от идеала.

Одилию завожжила принца загадочностью — она притягивала, манила. Принц пытался разгадать эту живую загадку и поддавался обману. Это была ошибка, а не слабость. Потому и верила до конца в любовь Зигфрида Царевна-Лебедь.

В отвлеченной, сказочной партии «неземное» наполнялось конкретным смыслом. Так же воспринимала балерина и романтизм старинной Жизели. В первом акте Жизель — Уланова как бы намеренно усиливала мотив безоблачного полудетского счастья. И неожиданно возникала тревожная нота — создавалось ощущение, что такой покой долго существовать не сможет. Да и сама Жизель неуловимо отличалась от окружающего ее пасторального мира. Жизель жила интенсивной внутренней жизнью — она любила. Чем сильнее нагнетался внутренний конфликт, тем неожиданнее взрывался он в конце акта трагической нотой. В. Голубов-Потапов писал, что улановская Жизель не сходила с ума. Она становилась безумной. «Это безумие Офелии — акт исключительно психологический. Тут катастрофа, и с ней сопряжены чудеса прозрения, протестующий взрыв, путаница и сумятица чувств, а совсем не их преждевременное угасание и непоправимая депрессия. Наоборот, это «кресчендо» эмоций».

Улановская Жизель не могла существовать в прозаической действительности, она оказывалась чуждой и снивелированному миру фантастических виллис. Жизель оставалась живой. Ее внутренний мир был растоптан, поруган, но она верила в него, верила в слабого, безвольного Альберта и становилась для него идеалом, которого у героя раньше не существовало. Именно вера Жизели и приводила Альберта к внутреннему перерождению.

Героини Улановой всегда оказывались в ситуациях, им противоестественных. Детски наивные и цельные, они казались созданными, чтобы жить в покое, окруженными человеческим теплом, и всем им волею судеб приходилось столкнуться с жестокостью, с насилием, с невозможностью гармоничного счастья. Неожиданно для окружающих, да и для них самих, открывались в улановской Жизели, Марии, Джульетте человеческая мудрость и жизненная стойкость. Мир, в который попадали героини Улановой, оказывался им чуждым, потому что убивал в человеке его естественные побуждения. Вступая в конфликт с действительностью, лирические герои романтизма уходили из нее в фантастические царства. Улановские героини пытались найти возможность существования в этой действительности, ни в чем не поступившись своим «я». Героини Улановой создавали в окружающем их мире свой маленький собственный, вполне реальный мир. Они как бы были окружены интимной камерной атмосферой. В творческой теме Улановой крылись особенности и ее поэтики. Ее знаменитое искусство полупозы, полужеста, полудвижения тесно связано с новым пониманием романтического. Уланова не уходила от действительности. Она как бы заново смешивала реальное и идеальное и создавала новую пластику. Мягкие, протяженные линии ее танца были колеблющимися, изменчивыми, но никогда — застывшими хоть на мгновение. Покой улановского танца был покоем человека, ходящего по острию ножа. В нем чувствовался героизм собранности.

Точностью психологического рисунка балерина умела сообщить своим поэтичным героиням удивительную узнаваемость. Эта узнаваемость и объясняет успех ее искусства у самых разных зрителей. Улановская Мария в «Бахчисарайском фонтане», с одной стороны, пушкинская «дева новых времен», а с другой — совершенно определенный девичий характер, застенчивый и милый. Когда ее Мария то отстраняет Вацлава, то тянется к нему, то смущенно прячет голову на груди у отца — в танце балерины возникает повторяющаяся из века в век картина возникновения любви в обыкновенной на первый взгляд женской душе.

В партии Марии нашли свое применение и новое преломление все основные качества улановского искусства. В первом акте Мария — Уланова отчуждена от церемоний пышного польского праздника потому, что она прислушивается к себе, ждет каких-то перемен. Здесь Уланова — романтически настроенная девушка. Когда же вместо ожидаемого приходит трагическое неожиданное, когда Мария попадает в плен, ее отчужденность в ханском дворце становится отчужденностью интеллигентного человека от варварства. В Марии Улановой есть грусть заточения, есть скорбь ханского плена, но нигде ни на минуту не возникает в ней сомнения в выборе пути. Тема верности себе, вопреки любому насилию, в страшном одиночестве и сделала улановскую Марию одной из «героинь эпохи».

В дневниках исследователя В. Макарова, хранящихся в театральном музее имени Бахрушина, есть запись беседы с Улановой, где балерина рассказывает о методах своей работы над образом. Говоря о большом влиянии, которое оказали на нее встречи с известной драматической актрисой Е. И. Тиме, Уланова поясняет: «То, что я получаю от Тиме, я потом стараюсь переложить на себя, на движения. Я сажусь и думаю, стараюсь выразить то или иное переживание через движение».

Умение мыслить по законам своего искусства, по законам музыки отличает и возвышает искусство Улановой.

Музыка Сергея Прокофьева стала проводником балерины в работе над образом шекспировской Джульетты.

Улановская Джульетта — образ опоэтизированный. В своей героине Уланова показала становление человеческого характера, вынужденного отстаивать свою ценность и цельность. Борьба за право любить и быть любимой у Джульетты — это борьба за право на свой внутренний мир. Очень точно выразил смысл улановской концепции трагедии Шекспира критик из Германской Демократической Республики Герхардт Штейнер: «Любовь сильнее всего, что враждебно... цветущей жизни. Но при бесчеловечном общественном строе она может дать наивысшее доказательство своей силы только смертью».

Улановские Мария, Жизель гибли от чужой руки. Джульетта шла на смерть, ибо добровольно, сознательно отказывалась от существования, которое ей предназначалось. Романтическая тема несовместимости идеала и действительности снова была по-своему решена балериной. Идеал, мечта — это личное; действительность — это реальное окружение средневековья. Романтическая окраска лирических сцен балета получила в исполнении Улановой свое оправдание — раскрывался мотив отстранения героини от средневекового мира, а значит, и быта. Когда критики писали об отчужденности Улановой от конкретно-исторической стилистики спектакля, они забывали, что, обрисуй Уланова свою Джульетту так же конкретно, как были поставлены уличные сцены, Джульетта стала бы веронкой, как все, оказалась бы близкой Тибальду, Парису, дому Капулетти. И еще: критик В. Гаевский очень точно заметил, что «по своему психологическому составу идеал идеальной девушки как его мыслил Ренессанс и как его представляет современность, резко различны. Одухотворенность и чувственность — типичный ренессансный шекспировский комплекс: одухотворенность или чувственность — альтернатива нашего времени». Для себя, для современного ей искусства балета Уланова с полным правом выбрала одухотворенность.

После постановки «Ромео и Джульетты» балерина окончательно осознала свою творческую тему, возможности и границы своего искусства, продуманно оттачивала черты своего исполнительского стиля. После войны Уланова много выступала в печати со статьями, объясняя свой принцип работы над образом, раскрывая свое понимание балетного искусства. Размышляя о содержании своего искусства, признавалась, что хотела бы пополюбоваться свои силы в героической роли, и поясняла, как она видит формы проявления героики: «Балет не терпит никакой фальши, никакой подделки «под активность», никакого приспособленчества».

После войны к списку ролей Улановой прибавились Тао Хоа в «Красном маке», Параша в «Медном всаднике», Золушка, Катерина («Сказка о каменном цветке»).

Тао Хоа была первой партией Улановой, где балерина открыто и недвусмысленно заявляла о героических нотах своего искусства. Здесь сформировалось (уже не подспудно) новое качество героики — героика лирическая.

С середины пятидесятих годов Галину Уланову узнал мир и провозгласил олицетворением всего лучшего в советской хореографии.

Галина Уланова рассказывала о силах, которые скрыты в людях и которые неожиданно и как бы даже против воли проявляются в них, когда обстоятельства того требуют. Вот почему ее искусство стало символом нравственной ответственности человека перед самим собой, перед миром. Зрители последнего десятилетия, к сожалению, уже не имеют возможности увидеть Галину Сергеевну Уланову на сцене. Ее героини, конечно, не так полно, как в театре, могут возникнуть перед ними лишь на экране. Но искусство великой балерины живо. Оно живет сегодня в танце ее учениц — ведущих танцовщиц Большого театра Нины Тимофеевой и Екатерины Максимовой. Оно незримо присутствует в тех спектаклях, над которыми работает она как педагог-репетитор. Настоящий большой художник, Уланова не мыслит себя без творчества и продолжает жить в нем, вписывая своим трудом и сегодня новые страницы в историю нашего балета.

Фото В. Ахлмова.