

Мастера
советского искусства



Г.С. УЛАНОВА

ИЗДАНИЕ ГАЗЕТЫ
"СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО"

1945



Г. УЛАНОВА



взяты из жизненного содержания наших дней. Тут дело за либреттистами, композиторами, балетмейстерами. Они должны писать и ставить для Улановой новые балеты о нашей эпохе и наших людях.

Самое современное — это и самое вечное. Пройдут годы и имя Улановой займет место в истории балетного театра рядом с именами Тальони и Павловой.

В. ПОТАПОВ



Редакция и издательство газеты

«Советское искусство»

Оформление художника М. М. Литвака

Подпис. к печ. 7/IX 1945 г. Сд. в наб. 7/VII.
Бум. 60×84¹/₃₂. Печ. лист. 1¹/₄. Авт. л. 1¹/₄.
Л119004. Тир. 50 000. Цена 1 руб. Заказ 869.

Типография „Искра революции“, Москва



Галина Уланова кончила балетное училище в 1928 году. Загадочным видением промелькнула она в прозрачных элегических фантазиях М. М. Фокина на музыку Шопена, которые балетмейстер так и назвал: «Шопениана». То был выпускной спектакль Улановой: в нем можно было уже рассмотреть лирическую индивидуальность артистки, но трудно было догадаться о масштабе ее возможности. Они раскрывались постепенно, но удивительно всесторонне. С каждым днем крепла сила артистической проникновенности. Пристальнее, зорче вглядывалась Уланова во внутренний мир своих героинь, полнее и глубже постигала их духовную природу и наглядные формы ее воспроизведения в классическом танце. Совершенствование мастерства шло попутно с выяснением идеи того, что изображала артистка, с укрупнением смысла представляемого. Техника обретала мудрую направленность, цель становилась осмысленной.

Школе, воспитавшей Уланову, многим обязан не только наш русский, но и весь мировой балет. Из стен ленинградского, в прошлом петербургского, балетного училища вышли Павлова и Фокин, Нижинский и Карсавина. Школа дает строгие правила и четкие, выверенные навыки профессии. С ними должно считаться, особенно в балете. Традиция бывает благотворной. Но она может обратиться в рутину, выродиться в штамп, который есть не что иное, как ограниченно и дурно понятая традиция. Величие истинного таланта состоит в том, что, усвоив общеобязательные догмы классической школы, он свободен от насильственной власти обычаев. И если для посредственного артиста методика монотонно повторяющихся «экзерсисов» превращается в обузу, то у настоящего художника сцены она только раскрепощает его физические и духовные

дания человека, даже после выяснившегося обмана нисколько не поколебленного в своем лучшем чувстве, бесконечно преданного ему. Жизель смотрит укоризненно на Альберта, вопрошающе — на окружающих, на мать — будто хочет сказать: не ошиба ли это? Но ошибки нет. И точно затравленный звереныш, она мечется, тревожно бежит по кругу, автоматически, в полубезытии воспроизводя путаные, бессвязные отрывки знакомых «па». Это искаженное воспоминание о недавнем, только что утраченном счастье, и это, в то же время, верность прошедшему. Тут нет безволия, а есть, наоборот, упорное торжество воли. Жизель больше всего тяготит не измена, а разрушение ее идеала, и этого она допустить не хочет, не может и не должна. Она охотно предпочитает физическую смерть катастрофе духовного мира, потому что и умирая, и «после смерти» она сохраняет верность своему идеалу, отстаивает правоту и независимость любви. Так намечается психологическая связь между первым — земным и вторым — «отвлеченно-призрачным» актами спектакля.

В партии Жизели, как нигде лучше, проявляет себя проникновенное дарование Галины Улановой, плавная выразительность движений с их напевностью и удивительной верностью переживаниям, их гармонией внутреннего и внешнего. Артистка танцует всю партию. И тогда, когда она быстрыми кругами прорезает сцену, и когда порывисто устремляется ввысь, и когда вдруг застыивает в задумчивой позе «полуарабеска». Это типично улановская пауза самоуглубления, неожиданная остановка движения, когда человек погружен в себя, и, говоря словами Данте, «молчит и слушает мгновение».

Искусство Улановой получило широкое признание. Даже люди, равнодушные к балету, ищут случая посмотреть ее в спектакле. Она заставляет верить танцу, его жизненности, его способности на условном языке пластики говорить о большом и человечески-важном...

Улановой многое сказано, но она может сказать еще больше, если объекты ее творчества будут

всем телом. Ее искусство скульптурно. Отсюда — впечатление некоторой холодности. Оно вызвано той благородной сдержанностью, с какой ведут себя ее героини, точно изваянные в мраморе. В них нет резких порывов страсти, но нет и пассивной безучастности. Это своя, особенная одухотворенность. Образы Улановой овеяны нежной дымок поэзии, оарены волнением чувств и мысли. Любуешься их изяществом и грацией и вспоминаешь давнее определение красоты, как «разумно приятного». Уланова всюду сохраняет ощущение прекрасного. Будь-то шаловливые заигрывания Джульетты с кормилицей или трагическая гибель Марии в третьем акте «Бахчисарайского фонтана». Тело, сраженное ножом соперницы, склоняется ниже и ниже; рука, простертая кверху, медленно скользит вдоль колонны, отбрасывая мертвую тень; вот, наконец, пальцы коснулись земли и это — заключительная точка драмы.

Жизель. Опять — драма любви. Говорят — Уланова артистка одной темы, и тема эта — любовь. Во всяком случае, жестокие превратности любви неизменно преследуют ее героинь, сопутствуют их судьбе. Любовь дает смысл их существованию и, вопреки всему, делает непобедимыми, потому что любовь эту характеризует высокая стойкость убеждений. Любовь не как увлечение, не как томление или безумство страсти, а любовь, как великое испытание и справедливое возмездие, как долг, как «символ веры». Именно это заставляет Жизель бросить несчастного лесничего под ноги разгневаных виллис и вывести Альберта из смертельного хоровода мстительниц. Лесничий явился виновником ее рокового прозрения, он, а не Альберт, разбил ее счастье.

В роли Жизели у артистки много великих предшественниц. Все они по-разному толковали эту партию. Павлова в сцене сумасшествия исторгала слезы у зрителей. Жизель-Уланову жалеешь, но сочувствие к ней, пожалуй, иного рода. Артистка изображает не столько горе отвергнутой и оскорбленной в своем доверии девушки, сколько стра-

свойства. Известно, что высшая степень искусства состоит в способности скрыть самую технику искусства. Этой способностью Уланова владеет в совершенстве. Она, словно забывая о технике, заставляет забыть о ней и зрителя: все, что он видит, кажется ему вполне естественным, произвольным.

Танец Улановой восхищает и трогает своей целомудренной правдивостью. Он доходит, как свободная песнь сердца. С неподражаемой чуткостью артистка воспроизводит зримую мелодию танца, его сложные пластические узоры и тонкие, едва уловимые оттенки, подсказанные музыкой. В созданиях Улановой музыка находит верный отклик, рождает непосредственно возникающие движения, позы.

Не все роли, исполнявшиеся артисткой, вошли непрочно в ее репертуар, но то, что оказалось ей родным и близким, стало примечательным и неповторимым явлением балетной сцены. Таковы партии Одетты из «Лебединого озера» и Марии из «Бахчисарайского фонтана», партии Жизели, Джульетты.

Искусство Улановой созвучно искусству Чайковского. Но одну и ту же музыку разные артисты слышат по-разному. Уланова слышит Чайковского по-своему и в то же время так, как слышим мы — современники артистки. В ее Лебеде-Одетте нет и тени меланхолического, безнадежного, удрученного. Это скорее светлый символ жизнеутверждения, ликующий гимн любви, любви чистой, неподкупной, всепобеждающей. Лебедь-Одетта, умирая, защищает свое святое право любить. В любви она ищет освобождения от чар злого гения. Любовь возвращает ей человеческий облик.

Уланова так вспоминает о своей работе над партией Лебеда:

«Передо мной стояло задание: человеческому корпусу, воспитанному на «классике», придать движение птицы, причем лицо должно было сохранять от начала до конца одно выражение, вернее не выражать никаких эмоций».

Артистка избегает кропотливой, мелочной мимической игры. Играть — для нее значит танцевать