



ВСЮ жизнь она старается быть незаметной. Всю жизнь она мгновенно приковывает внимание. Еще со времен ученических спектаклей в ленинградской школе. Еще со времен ленинградских дебютов — на академической сцене Театра имени Кирова. И, конечно, с тех дней, когда Большой театр стал ее домом. И даже нынче, когда она больше пятнадцати лет не танцует, стоит ей появиться среди публики — и легкий шестест «Уланова» пронесется по залу. Популярности не любит и не ценит. Строга. Замкнута. Не терпит обывательского любопытства к частной жизни художника.

Нормой и сутью бытия считает Труд. Не признает внезапных озарений, вдохновений и прочих «стихийно достигаемых» высот искусства. Работа — ее вечное кредо. И раньше — в годы исполнительства, которые по справедливости можно именовать улановской эпохой в балете. И теперь, когда счастливым питомцам — балеринам новых поколений Большого театра передаются ее умения, ее раздумья, ее желание долить свое творчество в победы учеников. Недаром и семья ее была трудянической — солистка Маринского театра, позднее прекрасный педагог Мария Романова, режиссер Маринского театра Сергей Уланов. Традиции семьи она усвоила и впитала с детства. Традиции русского балета она усвоила и впитала в старейшем училище страны, приняв эстафету из рук Агриппины Яковлевны Вагановой, а в Большом занималась в классе мастеров у Асафа Михайловича Мессерера — знаменитого педагога, танцовщика, хореографа.

Впитав традиции, стала новатором. Несла новь на балетную сцену — подчас весьма неподатливую ко всему, что не укладывается в рамки привычного. Пушкина и Шекспира подарила балету во всей непреходящей красе, во всем полнотвории их слова. Да, в безмолвном мире балетного представления — в захаровском ли «Бахчисарайском фонтане», в версии ли «Ромео и Джульетты», реализованной Лавровским, — с выходом Улановой в душе начинали звучать и петь пушкинские строфы, страстные и патетические монологи шекспировской героини. Не в силу следования сюжету была она Марней или Джульеттой, но благодаря равновесности литературных первоисточников и исполнительского прочтения.

Сценическая жизнь ее героинь, сколь бы совершенно ни владела Балерина века искусством классического танца, никогда не разделялась на хореографию как таковую и на собственную актерскую игру. Моменты относительного покоя у нее по экспрессии равнозначны самому Танцу: так проплывет над просцениумом несомая прислужниками хана пленная Мария, так на долю секунды возникнет в миг гибели Тибальда, молниеносно осознав свою будущую судьбу, на балконе дома Капулетти юная наследница древнего рода.

Истинно русская по школе, по философии, по мировосприятию балерина, она чутко проникает в национальное существо созданных ею характеров. За ее персонажами — целые пласты духовной культуры народа, страны. Глядя на улановскую Джульетту, вы незамедлительно вспоминали ренессансные полотна — высокие чистые лбы, миндалевидные глаза, сосредоточенную отрешенность, начертанную на лицах Пальмы Веккио и Фра Анджелико. Стоило возникнуть улановской Тао-Хоа в «Красном цветке», и рождалась целая цепь ассоциаций с изысканной недоговоренностью китайской старинной живописи

и поэзии. Стоило «Кораллы из «Утраченных иллюзий» показать «спектакль в спектакле», и сами образы романтического балета Франции прошлого столетия вторгались в сознание, надолго завладевая сердцами публики. Несколько тактов балетного вальса Золушки с партнерами — гостями из Китая, Испании, Индии, — и в каждой фразе тонко и не прямолинейно отзывались типичнейшие приметы национальной характерности, словно предварив сюиту характерных танцев прокофьевского балета. Но ни одна из таких ассоциаций не заслонила живой, зримой Сказки — улановской Золушки.

Она чуть-чуть сродни грезящим детям из «Синей птицы» Метерлинка. Заточенная в прозаический круг домашних забот, бедная падчерица непрерывно грезит. И потому ей не удивительно ни таинственная Фея, ни волшебное шествие времен года, а дары доброй колдуньи



Г. Уланова во время гастролей в Лондоне. 1956 год.

НАША УЛАНОВА



Г. Уланова — выпускница Ленинградского хореографического училища. 1928 год.



Г. Уланова в роли Одетты. «Лебединое озеро». Театр имени С. М. Кирова. Ленинград. 1929 год.

она принимает с застенчивостью и несколько уверенностью в том, что именно и только так должно быть. Первый бал Золушки начинается не тогда, когда ослепленная светом, вспыхнувшим на сцене и в зале, Уланова простирает свои тонкие «лучезарные» руки к небесам. Первый бал начинается, когда она, притаясь за креслом, слушает гавот, разыгранный для злых и бездарных Сестер, когда всеми брошенная, с воодушевлением прыгает перед наряженной «кавалером» метелкой.

Первый бал не завершается ее побегом из дворцовых анфилад. Она приносит в обыденную жизнь отзвуки, отблески, живое и шумное очарование праздника — и, едва пробуждаясь, словно завороченная, вторит звучаниям Вальса. Она приса-

живается на край кресла, как на трон царицы бала. Она прикасается к своему затрапезному платью, как к воздушным, блистающим тканям балльной робы. И потому апофеоз с феерверками, водометами — не просто традиционный апофеоз феерии, но чудо, справедливо дарованное такой Золушке.

Вера в чудеса неотъемлемая в ее искусстве от веры в могущество и всемогущество классического танца. Уланова никогда не сочтет классику «пройденным этапом». Ее Жизель, ее Аврора, ее Маша, ее Раймонда, ее Флорина, ее Никитя — создания истинного защитника и пропагандиста классики, сторонника тщательнейшего сохранения бесценных образцов наследия. И если Уланова не высказывает публично своих весьма глубоких размышлений по поводу «редактирования классики», сами ее встречи с классической музыкой и хореографией остаются истинным образцом отношения к отечественным традициям, могут и должны служить ориентиром для новых поколений балетного театра.

Исполнение Улановой центральной роли «Лебединого озера» — настоящий манифест классического танца, доказательство его беспредельных возможностей. Нет сценической краски, приема, приспособления, не доступных балерине, — вот что особо ясно выражено Одеттой — Одиллией. Она создает свою двойную и двойственную роль, подобно Мастеру, равно властвующему и тающей пастелью, и прозрачными акварельными созвучиями, и сочностью живописи маслом, и утонченной черно-белой графикой.

Музыкальность Улановой в «Лебедином озере» — это наглядная «оркестровка танца». Удивительное переложение различных «звуковых фактур» в танце — будь то громоподобные буревые раскаты ударных, тревожный шорох арф, протяжные мелодии скрипок... Нечасто Танец становится столь наглядным аналогом музыки.

Улановские Одетта и Одиллия несомненно, как несомнены Добро и Зло, «Гений и Злодейство». Но улановские Одетта и Одиллия — единое целое, сотворенное одним мастером. Их соединяют загадочность, неповторимость пребывания в мире звука и пластики. Их соединяют названные качества, полярно противоположно изымаемые каждым характером. Поэтому в ее Одиллии отсутствует какая бы то ни было (пусть относительная) достоверность театрального бала. Если угодно, она столь же бесплотна, как Одетта. Она проходит сквозь третий акт с парадным представлением невест, фанфарами, характерным дивертисментом

(прекрасно сохранившимся в редакции Горского — Мессерера) подобно наваждению. И наваждению подобны те самые тридцать два фуэте, которые логически венчают партию Одиллии. Недостигаемая легкость, с какой Уланова исполнила одно из сложнейших движений балетного лексикона, незаметность перехода от чеканной позы к пламенному верчению становилась высшим воплощением фантастической «нездешности» Одиллии. В фуэте Улановой ощущалась некая одержимость, «внушенность» движения. Одиллия становилась все более неотвратимой и все более неразгаданной. Она становилась плотью от плоти замысла Чайковского, ибо несла в себе тему Рока, вообще блискую творчеству композитора — не одним его балетным партитурам. И в подобном соответствии заключался секрет абсолютного совпадения сценического прочтения с музыкальной концепцией. И рядом с улановской Одиллией еще героичней, еще светлее торжествовала тема всепобеждающей преданности, олицетворяемая белоснежной королевой Лебедей — Одеттой.

Музыка для Улановой — всегда желанная союзница. Вот отчего ее «Шопениана» навечно утвердила за танцем право быть непосредственным (минуя отсутствующие здесь фабульные ходы) воплощением музыки. В Эрмитаже хранятся два изображения мадонны работы Леонардо да Винчи. Картины невелики по размеру, дышат очарованием интимно-человеческого, с определенной точки зрения, они, пожалуй, камерны. Но свободное, мощное движение кисти, упрямый и волевой лаконизм почерка, величие, утвержденное каждым штрихом, превращают «камерные описи» в монументальные, полные непреходящего смысла создания Гения. Таковы и фортепианные пьесы Шопена. Такова «Шопениана» Фокина. Такова Уланова в одноактном, бессюжетном «Балете в белом». Здесь симфоническая природа хореографии раскрывается с неопровержимостью факта. Межтрепетно-вопрошающим жестом рук в «Прелюде», взлетами «Седьмого вальса» и сверкающим невесомым движением Коды существует глубокая взаимосвязь. На движение кордебалета в «Шопениане» Уланова реагировала с чуткостью музыкального инструмента — то чистым и высоким голосом на фоне оркестра, то элегическим эхом, повторяющим мощные аккорды. И даже в мгновения, когда она исполняла соло, вы чувствовали: рядом с ней движется, мыслит, живет незримый залу партнер — Музыка, сопутствующая всей жизни Улановой. Музыка, с которой связаны ее труды и открытия на балетной сцене с первых шагов.

С тех пор прошло почти столетие. Но тщетно пытались бы мы определить такими цифрами возраст созданий Улановой. Они рождались заново в каждом ее спектакле и живут в благодарной памяти, неподвластные течению лет, не зная ни возраста, ни увядания. Они дышат нетленной любовью — гибнущая во имя любви четырнадцатилетняя Джульетта, едва расцветшая Жизель, ребячливая Золушка, зоря-Аврора. И недаром по сей день живут строки, посвященные поэтами разных стран Галине Улановой. И среди обширной «улановской литературы» не меркнут строфы, некогда сочиненные Геворгом Эминем:

Когда Уланова на сцене,
Ни сцены нет, ни зала нет.
Кругом весеннее цветенье,
Летящий с яблонь белый цвет.

Как будто бы исчезло тело
И только сердце говорит,
И нету времени предела —
Века включились в этот ритм,

Как будто по нагому сердцу
Провел скрипач своим смычком.
Как паводок, бушует скрипка,
Грудь обдавал холодном.

А ветер танца длится, длится,
Листая нити дней былых,
Смешалась явь и небылица,
Концы, начала дум твоих...

Елена ЛУЦКАЯ



Всю жизнь она старается быть незаметной. Всю жизнь она мгновенно приковывает внимание. Еще со времен ученических спектаклей в ленинградской школе. Еще со времен ленинградских дебютов — на академической сцене Театра имени Кирова. И, конечно, с тех дней, когда Большой театр стал ее домом. И даже нынче, когда она больше пятнадцати лет не танцует, стоит ей появиться среди публики — и легкий шепсел «Уланова» пронесется по залу. Популярности не любит и не ценит. Строга. Замкнута. Не терпит обывательского любопытства к частной жизни художника.

Нормой и сутью бытия считает Труд. Не признает внезапных озарений, вдохновений и прочих «стихийно достигаемых» высот искусства. Работа — ее вечное кредо. И раньше — в годы исполнительства, которые по справедливости можно именовать улановской эпохой в балете. И теперь, когда счастливым питомцам — балеринам новых поколений Большого театра передаются ее умения, ее раздумья, ее желание длить свое творчество в победах учеников. Недаром и семья ее была труженнической — солистка Мариинского театра, позднее прекрасный педагог Мария Романова, режиссер Мариинского театра Сергей Уланов. Традиции семьи она усвоила и впитала с детства. Традиции русского балета она усвоила и впитала в старейшем училище страны, приняв эстафету из рук Агриппины Яковлевны Вагановой, а в Большом занималась в классе мастеров у Асафа Михайловича Мессерера — знаменитого педагога, танцовщика, хореографа.

Впитав традиции, стала новатором. Несла новь на балетную сцену — подчас весьма неподдающуюся ко всему, что не укладывается в рамки привычного. Пушкина и Шекспира подарила балету во всей непреходящей красе, во всем полновзвучии их слова. Да, в безмолвном мире балетного представления — в захаровском ли «Бахчисарайском фонтане», в версии ли «Ромео и Джульетты», реализованной Лавровским, — с выходом Улановой в душе начинали звучать и петь пушкинские строфы, страстные и патетические монологи шекспировской героини. Не в силу следования сюжету была она Марией или Джульеттой, но благодаря равнозначности литературных первоисточников и исполнительского прочтения.

Сценическая жизнь ее героинь, сколь бы совершенно ни владела Балерина века искусством классического танца, никогда не разделялась на хореографию как таковую и на собственную актерскую игру. Моменты относительного покоя у нее по экспрессии равнозначны самому Танцу: так проплывет над просцениумом несомая при служивками белая пелена, так на долю секунды возникнет в миг гибели Гибальда, молниеносно осознав свою будущую судьбу, на балконе дома Капулетти юная наследница древнего рода.

Истинно русская по школе, по философии, по мировосприятию балерина, она чутко проникает в национальное существо созданных ею характеров. За ее персонажами — целые пласты духовной культуры народа, страны. Глядя на улановскую Джульетту, вы незамедлительно вспоминали ренессансные полотна — высокие чистые лбы, миндалевидные глаза, сосредоточенную отрешенность, начертанную на лицах Пальмы Веккио и Фра Анджелино. Стоило возникнуть улановской Тао-Хоа в «Красном цветке», и рождалась целая цепь ассоциаций с изысканной недоговоренностью китайской старинной живописи

и поэзии. Стоило «Корабли из «Утраченных иллюзий» показывать «спектакль в спектакле», и сами образы романтического балета Франции прошлого столетия вторгались в сознание, надолго завладевая сердцами публики. Несколько тактов балетного вальса Золушки с партнерами — гостями из Китая, Испании, Индии, — и в каждой фразе тонко и не прямолинейно отзывались типичнейшие приметы национальной характеристики, словно предваряли сюиты характерных танцев прокофьевского балета. Но ни одна из таких ассоциаций не заслоняла живой, зримой Сказки — улановской Золушки.

Она чуть-чуть сродни греющим детям из «Синей птицы» Метерлинка. Заточенная в прозаический круг домашних забот, бедная падчерица непрерывно грезит. И потому ей не удивительно ни таинственная Фея, ни волшебное шестие времен года, а дары доброй колдуньи



Г. Уланова во время гастролей в Лондоне. 1956 год.

НАША УЛАНОВА



Г. Уланова — выпускница Ленинградского хореографического училища. 1928 год.



Г. Уланова в роли Одетты. «Лебединое озеро». Театр имени С. М. Кирова. Ленинград. 1929 год.

она принимает с застенчивостью и неколебимой уверенностью в том, что именно и только так должно быть. Первый бал Золушки начинается не тогда, когда ослепленная светом, вспыхнувшим на сцене и в зале, Уланова простирает свои тонкие «лучезарные» руки к небесам. Первый бал начинается, когда она, притаясь за креслом, слушает гавот, разыгранный для злых и бездарных Сестер, когда всеми брошенная, с воодушевлением прыгает перед наряженной «кавалером» метелкой.

Первый бал не завершается ее побегом из дворцовых афилад. Она приносит в обыденную жизнь отзвуки, отблески, живое и шумное очарование праздника — и, едва пробуждаясь, словно завороченная, вторит звучаниям Вальса. Она приса-

живается на край кресла, как на трон царицы бала. Она прикасается к своему затрепанному платью, как к воздушным, блистающим тканям балльной робы. И потому апофеоз с феерверками, водометами, — не просто традиционный апофеоз феерии, но чудо, справедливо дарованное такой Золушке.

Вера в чудеса неотъемлема в ее искусстве от веры в могущество и всемогущество классического танца. Уланова никогда не сочтет классику «пройденным этапом». Ее Жизель, ее Аврора, ее Маша, ее Раймонда, ее Флорина, ее Никия — создания истинного защитника и пропагандиста классики, сторонника тщательнейшего сохранения бесценных образцов наследия. И если Уланова не высказывает публично своих весьма глубоких размышлений по поводу «редактирования классики», сами ее встречи с классической музыкой и хореографией остаются истинным образцом отношения к отечественным традициям, могут и должны служить ориентиром для новых поколений балетного театра.

Исполнение Улановой центральной роли «Лебединого озера» — настоящий манифест классического танца, доказательство его беспредельных возможностей. Нет сценической краски, приема, приспособления, не доступных балерине, — вот что особо ясно выражено Одеттой — Одиллией. Она создает свою двойную и двойственную роль, подобно Мастеру, равно владеющему и тающей пастелью, и прозрачными акварельными созвучиями, и сочностью живописи маслом, и утонченной черно-белой графикой.

Музыкальность Улановой в «Лебедином озере» — это наглядная «оркестровка танца». Удивительное переложение различных «звуковых фактур» в танце — будь то громоподобные буревые раскаты ударных, тревожный шорох арф, протяжные мелодии скрипок... Нечасто Танец становится столь наглядным аналогом музыки.

Улановские Одетта и Одиллия несомненно, как несомненны Добро и Зло, «Гений и Злодейство». Но улановские Одетта и Одиллия — единое целое, сотворенное одним мастером. Их соединяют загадочность, непостоянство пребывания в мире звука и пластики. Их раздвигают названные качества, полярно противоположно изъясляемые каждым характером. Поэтому в ее Одиллии отсутствует какая бы то ни было (пусть отнесенная) достоверность театрального бала. Если угодно, она столь же бесплотна, как Одетта. Она проходит сквозь третий акт с парадным представлением невест, фанфарами, характерным дивертисментом

(прекрасно сохранившимся в редакции Горского — Мессерера) подобно наваждению. И наваждению подобны те самые тридцать два фуэте, которые логически венчают партию Одиллии. Недостигаемая легкость, с какой Уланова исполнила одно из сложнейших движений балетного лексикона, незаметность перехода от чеканной позы к пламенному верчению становилась высшим воплощением фантастической «нездешности» Одиллии. В фуэте Улановой ощущалась некая одержимость, «внушенность» движения. Одиллия становилась все более неотвратимой и все более неразгаданной. Она становилась плотью от плоти замысла Чайковского, ибо несла в себе тему Рока, вообще близкую творчеству композитора — не одним его балетным партитурам. И в подобном соответствии заключался секрет абсолютного совпадения сценического прочтения с музыкальной концепцией. И рядом с улановской Одиллией еще героичней, еще светлее торжествовала тема всепобеждающей преданности, олицетворенная белоснежной королевой Лебедь — Одеттой.

Музыка для Улановой — всегда желанная союзница. Вот отчего ее «Шопениана» навечно утвердила за танцем право быть непосредственным (минуя отсутствующие здесь фабульные ходы) воплощением музыки. В Эрмитаже хранятся два изображения мадонны работы Леонардо да Винчи. Картины невелики по размеру, дышат очарованием интимно-человеческого, с определенной точки зрения, они, пожалуй, камерны. Но свободное, мощное движение кисти, упрямый и волевой лаконизм почерка, величие, утвержденное каждым штрихом, превращают «камерные описи» в монументальные, полные непреходящего смысла создания Гения. Таковы и фортепианные пьесы Шопена. Такова «Шопениана» Фокина. Такова Уланова в одноактном, бессюжетном «Балете в белом». Здесь симфоническая природа хореографии раскрывается с неопровержимостью факта. Меж трепетно-вопрошающим жестом рук в «Прелюде», взлетами «Седьмого вальса» и сверканьем невесомых движений Коды существует глубокая взаимосвязь. На движениях кордебалета в «Шопениане» Уланова реагировала с чуткостью музыкального инструмента — то чистым и высоким голосом на фоне оркестра, то элегическим эхом, вторяющим мощные аккорды. И даже в мгновения, когда она исполняла соло, вы чувствовали: рядом с ней движется, мыслит, живет незримый залу партнер — Музыка, сопутствующая всей жизни Улановой. Музыка, с которой связаны ее труды и открытия на балетной сцене с первых шагов.

С тех пор прошло почти столетие. Но тщетно пытались бы мы определить такими цифрами возраст созданий Улановой. Они рождались заново в каждом ее спектакле и живут в благодарной памяти, неподвластные течению лет, не зная ни возраста, ни увядания. Они дышат нетленной молодостью — гибнущая во имя любви четырнадцатилетняя Джульетта, едва расцветшая Жизель, ребячливая Золушка, зоря Аврора. И недаром по сей день живут строки, посвященные поэтами разных стран Галине Улановой. И среди обширной «улановской литературы» не меркнут строфы, некогда сочиненные Геворгом Эмином:

Когда Уланова на сцене,
Ни сцены нет, ни зала нет.
Кругом весеннее цветенье,
Летающий с яблонь белый цвет.

Как будто бы исчезло тело
И только сердце говорит,
И туто времени предела —
Вена включилась в этот ритм.

Как будто по нагому сердцу
Провел скрипач своим смычком,
Как паводок, бушует скерцо,
Грудь обдавая холодом.

А ветер танца длится, длится,
Листая книгу дней былых,
Смешались лья и небыллица,
Концы, начала дум твоих...

Елена ЛУЦКАЯ