

# Славные традиции

За 175 лет своего существования Большой театр сыграл огромную роль в формировании русской школы классического танца, превосходство которой над всеми остальными школами, в том числе французской и итальянской, давно уже признано всеми мировыми авторитетами в этой области.

Искренность, задумчивость и широта с тем целодушевием откровенно выражения чувства столь же характерны для русской академической школы танца, как и естественность, широта, наивность и искренность, их «красивая сила», но замечательному выражению Некрасова. Все эти драгоценные свойства унаследованы нашим балетом от русской народной пляски, культура которой охватывает Московский Большой театр, начиная с XVIII века.

Говорить о московском балете — это значит говорить о русской школе классического танца. Поэтому праздник Большого театра есть вместе с тем праздником всего русского хореографического искусства. Иранский национальный характер, демократизм, реализм — качества, некие отличительные черты классической балет и присущие лучшим образцам всего русского искусства, — выразились, в частности, и творческом лице балетной школы, сложившейся в Большом театре. Широкий демократический московский эстетик всегда предпочитал национальные темы. Даже легендарные балетмейстеры работали в Москве, возмужавшие балеты отдавать в руки русской молодежи. Недаром именно в Москве Анжелино в 1767 году сочинил «необыкновенный балет из старинных русских танцев», написав к нему музыку из употребительных русских песенных мелодий.

В 1792 году в Москве идет «Взятие Очакова» в постановке Моретти, в 1804 году — «Все в движении» — балет русский, сочинения Г. Саломона, исполнявшего дуэля дуэтерами Саломона и Валашевы. В том же 1804 году был показан «Деревенский праздник», «теперьшний придворный театр» Г. Валашева. Судя по репертуру многочисленных провинциальных театров конца XVIII века, но ажиотажа театра в доме Пашкова (1806 г.), протягивая императорского Архивского театра (1809—1812 гг.), москвичи решительно не соглашались обходиться без так называемого «русского дивертисмента», в котором значительное место занимали народные пляски.

Чаще всего эти дивертисменты никак не назывались. Однако известны в ряд дивертисментов, имеющих названия. Такими, например, русский дивертисмент «Сельский праздник и дивертисмент «Ножомаслово леваула», поставленные Н. Абленом в 1812 г. В 1815 г. Аблен показывает свой знаменитый «Семик» или гулянье в Марьиной роще, который в первый же сезон прошел 28 раз, а в течение последующих десяти лет свыше 70 раз. Постановка эта имела такой успех, что ее перенесли в Петербург, причем знаменитый балетмейстер француз Гюмет не замедлил приписать авторство себе. Заметим в скобках, что «Семик» был не единственными балетом русского автора, подвигавшим этой участи.

Современник Абледа Глушковский отзывается не специализируется на русском репертуаре. Тем не менее, в их постановке немало русского дивертисмента. В 1815 г. это — «Гулянье на Воробьевых горах» и «Филатка с Федорой у казачки под Нептаскием», в 1816 г. — «Сельский праздник», «Гулянье 1 мая в Сокольниках», «Пример добродетели малых господ», «Игрива на святках», в 1817 г. — «Архарко в Урмилской станице», в 1818 г. — «Венское гулянье», в 1822 г. — «Хитрость змеи, или запертый простак», в 1823 г. — «Старинные игры, или святочный вечер» и др., в 1833 г. — «Татьяна превращается на Воробьевых горах».

Нельзя не отметить и глаза то большому вниманию, которое московский балет уделял современной теме. Сама жизнь определяла творческие остои и формализма, доказывавших, будто балет «не самой природе своей» проповедует расовые или фаталистический мир, мир думов, алфавит, удачи, богов и подвигом возможных мифологий и современности в состоянии верно изобразить действительный, реальный мир.

В большой мере о внимании в современности свидетельствует то положение, которое занимает в репертуаре патристическая тематика. В 1815 г. Аблен ставит «Праздник доносчика» и одноактный балет «Наказ в Лондоне, или дань мужеству». Глушковский показывает в 1816 г. «Торжество россиянина, или бивак под Красным» и «Торжество победы», в 1817 г. — дивертисмент «Казак на Рейне», в 1820 г. — «Наказ в походе, или Филатка и Федора с детьми». Леопольд в 1818 г. ставит «Русские качели на берегах Рейна», в 1823 г. — «Русские в Германии, или вечер в Германии».

Эти замечания о внимании творчества подвизавшему не только спросом публики. Самым артистом было, что рассказывать об Отечественной войне 1812 года. Недаром, по словам официального инспектора, составителя репертуара Московских императорских театров А. А. Майковича, «они почти до самого вхождения неприятеля в Москву были удержаны службой и одной для театральных представлений, которые продолжались несмотря на то, что в то время в Москве граф Растворин, Уваров и другие от должности и получили разрешение на выезд из Москвы почти накануне сдачи неприятелю, следовательно, в такое время, в которое

неудавало бы приобрести ни наймом, ни покупкой лошадей для выезда и притом и дирекция не могла снабдить их продовольствием, получившим оных всего восемь для выноса всего драгоценного имущества в школы. А потому они были в необходимости бросить все свое имущество, спасти уже одну только жизнь».

В своих «Воспоминаниях» Глушковский красочно рассказывает об отступлении от Москвы, и о том, как все московское театральное учреждение перебравшись в Кострому, в театральные училище направлено было в заштатный приволжский городок Плес.

Глушковский много сделал для московского балета. Он работал и как балетмейстер, и как педагог, и как первый «дансёр», т. е. танцовщик первого положения. В 1812 г., когда он только что был переведен в Москву, пресса сравнивала его с знаменитым французским танцовщиком Давором, отсюда, однако, предпочтения милому русскому артисту. В отношении подчиняемости не только то, что Глушковский «делает Зефиром», но и то, что «в суждениях игры пантомимической он так и теперь имеет преимущество над Давором». Это «преимущество» в рассуждениях игры пантомимической — из крупнейших европейских артистический балета всегда отличало и отличало балетную школу Большого театра.

Исполнительский стиль балетной труппы Большого театра говорит о прочных реалистических традициях. Стоит убедиться, что старая эстетика «смысл ценным и исполнением лучших московских артистов балета в XIX — начале XX века. Рассмотрев большинство отзывов, нетрудно убедиться, что самым ценным качеством считались живая пластика, правдивость игры. Так, А. И. Воронина-Лаврова, по словам Балашова, «прославилась на сцене живью и страстью».

Е. Санжонков — создательнице русского стиля романтического балета, ставили в заслугу то, что в свои легкие, воздушные создания она вводила живую игру страстей... Заметно влияние на театр впечатлений живого образа, художественного «пласта». В выдающейся московской балетной 60-х годов Прасковья Здебенная современными критиками писали, что она была «в одно и то же время и прекрасной танцовщицей и прекрасной актрисой, делая в себе замечательный мимический талант с замечательной выразительностью хореографического искусства... Все так и мимично — у нее выразительностью, живостью».

Балеринами конца XIX века А. Гейтман и А. Гославская тоже соединили высокую технику танца с выразительной реалистической игрой. О танцовщице С. Сороковой Ф. Рейнгардт писали, в особенности о В. Гельдере, отмечая писали, что их «игра полагала зрителю, как и игра драматического актера», что они «поразительно верно передают характер образа, тончайшие «движения души»».

Реалистический стиль игры артистов балета Большого театра во многом объясняется тем, что в течение всего XIX века московский балет следовал тем же традициям, что и московские драматические театры, с которыми у него существовала теснейшая связь. Име будучи воспитанниками театральной училища, артисты балета принимали участие в спектаклях Малого театра. Представления старшего поколения советских артистов, как, например, И. Сидоров, любил вспоминать о том, как в детстве им случалось быть занятиями в репетициях, вступив без непосредственного руководства А. Н. Островского, и слышать суждения великого драматурга об искусстве.

В двадцатом веке мощное влияние на развитие балета Большого театра оказал Художественный театр, который углублял и укреплял реалистическую традицию.

Еще более сильное влияние на развитие московского балета оказала классическая музыка. Принадлежность танцевальным композициям, чрезвычайно высоким канонами и реализмом, охватываясь связанными с народным творчеством, требовала соответствующего сценического выражения, т. е. правдивого, реалистического, глубоко народного стиля исполнения.

Как известно, до Чайковского виднейшие наши композиторы не писали балетов. Но почти все они уделяли серьезное внимание танцевальной музыке, иногда в своих операх давали акты балету, причем эти акты отличались тем же реалистическим характером, что и сцены операльные. Началом этой традиции возмостит к Ивану Суванину и «Руслану и Людмила» Глинки.

Большая танцевальная сцена положенного стана в «Бизе Перез», является периодом в «Хованщине», выходя на свадьбу князя в «Русалке», танцы на пиру Гудала в «Демоне» и ряд балетных сцен в других операх служат примерами мощнейшего реалистической музыкальной живописи, правдиво изображающей людей и исторические события, раскрывающей самые разнообразные чувства, тончайшие психологические оттенки. Во всех этих балетных сценах участвовали лучшие артисты, эти партии справедливо считались не менее ответственными, чем главные партии в оперных балетах.

Стремление к жизненной правде не покидало русских артистов и в тех случаях, когда им приходилось интерпретировать иностранные произведения. Исполнение танцевальных актов в «Пророке», в «Славне и Дездеме», «Фаусте» и других операх западных классиков, расширяя репертуар, не уводило, однако, балет Большого театра от главного пути — пути обогащения национальной хореографической культуры.

Но, конечно, вершиной русского классического балетного искусства достигают в балетах Чайковского. Нельзя не отметить, что первый балет Чайковского — «Лебединое озеро» — был написан по заказу Большого театра и осуществлен на его сцене Ребиндером в 1877 году.

Впрочем, подлинная сценическая жизнь этого балета в Москве начинается лишь с XX века. 24 января 1901 года в постановке Горского было вновь показано «Лебединое озеро», но шедевром в Большом театре с 1882 года, если не считать гостевых спектаклей петербургской труппы в 1896 году. С этого момента «Лебединое озеро» привлекало внимание московских балетмейстеров. Все они стремились войти в равновесие музыки Чайковского пластическое ее выражение, и потому и не могут удовлетвориться ранее сделанным. Достаточно сказать, что один только А. Горский пять раз обращался к «Лебединому озеру», вновь и вновь изменяя хореографический текст.

В 1899 году в репертуаре Большого театра появилась «Сильная красавица», тоже неоднократно ставившаяся заново.

Льва Шелухинки появились на московской сцене уже в советское время (в 1918 году, в постановке Горского).

На протяжении Глазунова прочно держится в репертуаре Большого театра «Раббинда», впервые показанная в 1900 году Горским. Кроме того, Горским были поставлены танцевальная композиция на музыку Никиты Симонины Глазунова (1916 г.) и балет «Стенька Разин» на музыку одноименной симфонической поэмы (1918 г.).

Ведь и представляли, чтобы творчество А. Горского, этого виднейшего балетмейстера-реалиста предшествующего времени, могло развиваться в Москве, еще Большого театра. Он потому и переехал в Москву, что нашел здесь благоприятные условия для развития своего дарования, каких он не встречал в не мог встретить в Петербурге тех лет.

Валерий Савоников балетоманом и артист-формалист так же жаловал Горского. Самый характер этих упреков присут творческое лицо Горского и самой постановочной стороны. Его обвиняли в том, что «свообразно извращал искусство музыки», он готов был жертвы ради истологического реализма, ради первого и яркого изображения эффектов, что он «срывает в драме, так все мимифицирует», мысль его «идет понатощно, доступного, объяснимого, декламаторского, а «в движении ради движения» он видит «непреложное значение».

В своей борьбе за реализм Горский не был одинок. Он мог опираться не только на пример Малого и Художественного театров, но, прежде всего на балетную труппу Большого театра. Эти же традиции привнес своим ученикам В. Тихомиров, руководивший тогда хореографическим училищем Большого театра. Тем самым обеспечивалось преемство лучших традиций, воспитанных в горячий любви к реализму. Именно из школы И. Тихомирова вышли такие выдающиеся артисты реалистического направления, как В. Рейнер, А. Жуков, А. Лавинина, П. и В. Смольянинов, М. Колзунова, М. Рейлер, Д. Крингер и ряд других танцовщиц и танцовщиков, которые и в советское время продолжали оставаться ядром балетной труппы Большого театра.

Своим постановочным стилем В. Тихомирова И. Сидоров, несправедливо мимический актер, создавший в революционном и особенно в советское время галерею образов, неслыханных в своей жизненной убедительности. Учитель считает В. Тихомирова и Е. Гельдере, чье многогранное творчество составило важную эпоху в истории русского балета.

Е. Гельдере является ярчайшей представительницей балетной школы Большого театра, соединяя превосходную танцевальную технику с художественно-правдивой мимической игрой. Несмотря на то, что артистка выиграла эпизода танцевальной, но никогда не «привлекала» танец ради танца. Танец был средством создания образа, а не целью. Проявляет широта ее репертуара. Исполняя самые разнообразные роли, от простейших трагических героинь, она неизменно создавала высокохудожественные образы. Разбирая труппинские задачи, безусловно ею решенные, современные критики приходили к выводу, что «совместив все это средствами хореографии может только гений Гельдере».

Национальный характер, демократизм, реализм, отличающие балет Большого театра, помогали Е. Гельдере, В. Тихомирову, А. Лавинину и другим мастерам не только охранить драгоценное классическое наследие, но и формалистическим извращениям женоваторов, но и создать первый советский балет «Красный мак» (1927 г.) в тем самым возложить основы советской хореографической школы, который, опираясь на народное творчество и стремясь сочетать классическую выразительность с современными формами, достигает все новых и новых творческих успехов.

В. ИВНИН.