

пета Большого театра

Иной тип героини по сравнению с героиней Ю. Владимировой, представлял на суд зрителей другой типажный нового поколения.

М. Лавровский. В позах, в манере танца кино артиста чувствовалось победоносное сознание собственной силы. Лавровский продолжал на сцене Большого театра те традиции героического направления в мужском советском танце, которые были созданы в свое время А. Ермолаевым.

Так, создавались, трансформировались, обличались и расходились, новые черты героини в мужском исполнительстве труппы Большого театра. Нужно было появиться спектаклю, а в самом этом спектакле — партии, чтобы и героические мотивы исполнительского искусства 60-х гг. и новые качества лирики, и создающийся совершенно особый тип исполнительской характерной партий обрели на сцене Большого театра плоть и кровь.

Одноактные балеты 60-х годов расширяли жанровые возможности балетного искусства. Рождались одновременно с ними балеты с национально-тематической трансформацией жанра давно установленный и признанный.

Наиболее традиционным оказался в этом отношении спектакль О. Тарасовой и А. Лазарури «Лесная песня» на музыку Г. Жуковского.

ПЕРВУЮ после долгого отсутствия в Большом театре старейший московский балетмейстер К. Голейзовский в своей поэтичной восточной поэме о «Лейли и Меджнун» на музыку С. Валуаляева вновь напомнил искусству танца о своих открытиях 20-х гг. Восточный знаток народного искусства, Голейзовский поставил свой балет как сказочный восточный ковер, продолжив поиски соединения подлинного фольклора с классической.

Тематически балет «Лейли и Меджнун» в постановке К. Голейзовского смыкался с появившимся четыре года спустя в Большом театре балетом Ю. Григоровича «Легенда о любви» на музыку А. Меликова. Но в основе своей оба спектакля были полемикой по отношению друг к другу. Голейзовский обращался к подлинному фольклору, Григорович — к его предельному в пластических искусствах — в первую очередь к восточной фреске. Голейзовский конструировал свой спектакль, в первую очередь, используя форму сюиты, Григорович, видоизменяя, трансформировал старые формы и строил свой балет по принципам режиссерского театра 60-х гг. Если конфликт «Камеяного цветка» был конфликтом нравственным, в «Легенде о любви» он начал обретать новые социальные очертания, те, что чуть позже привнесет хореограф к созданию его «Спартак». Власть, сила, бездуховность и любовь, самоотверженность, внутреннее богатство личности, вопрос о праве на счастье и долге перед людьми — вот основные, далеко не все темы, ставшие ведущими в этом спектакле.

Шеся Назлама Юкимета, послу-



Е. Максимова — Маша в балете «Шелкунчик».

жизняла основой балетного либретто «Легенды о любви», была переведена на язык танца на редкость точно. Слов искусства Древнего Востока с академизмом классического танца, четкая, точная режиссура балета, выстроенная в законах музыкальной драматургии, создали тот синтез традиций и новаторства, что отличают истинно классические произведения искусства.

«Легенда о любви» на практике окончательно и бесповоротно продемонстрировала и изменения в исполнительском стиле труппы Большого театра. Теперь от танцовщицы требовалось не только умение жить в образе. Начиная с премьеры «самыми разными выразительными средствами современной хореографии — пластики, виртуозной техникой классического танца, характерностью, протеском и т. д. и т. п., а главное — ощущать и передавать стиль каждого хореографа. По сути дела внутри балетов Григоровича стал использоваться сам тип ведущего танцовщика — теперь им стал не чистый классик, а артист, так сказать, смешанного типа, способный овладеть самыми различными выразительными средствами.

Какой бы образ ни создавал в своих балетах Ю. Григорович, каждый раз он несет в себе нравственный заряд, попытку нового осмысления того или иного характера с точки зрения самого художника. Герои «Камеяного цветка», «Легенды о любви» не зря несут на себе печать метафоры — это и живые характеры, и олицетворение вечных начал. В композицию балетов хореограф включал образы строго и точно, его театр не терпит импровизационности исполнителей, для артистов участие в постановках этого балетмейстера — своеобразная «свобода в оковах» — здесь свое, личное можно и должно проявляться только в точности режиссерского и балетмейстерского рисунка, заданного исполнителем изначально. Ведущие партии «Легенды о любви» со времени премьеры стали своеобразными проблемным камнем на современном множестве ведущих танцовщиц труппы Большого театра.

В. Тихонова и М. Либеа выступили в первых спектаклях в «Легенде о любви» в партии Ферхад. Чуждо стили и соединены с виртуозной техникой, чуждость пластики, героичность, мужественность отличали Ферхад Либеа.

Наследный, насыщенный до предела образ восточной царицы Мехменю Бану создавала одновременно с другой исполнительницей этой роли С. Адырхаевой — М. Плисецкая.

Плисецкая танцевала свою Мехменю Бану очень одинокой и очень сильной женщиной. Женственность в характере Мехменю оборачивалась истинностью.

Сложным характером, прохладным путем от гармонии к неведению жизни к крушению ее и обретению вновь через сознание новых нравственных ценностей стал образ Мехменю Бану в исполнении Н. Тимофеевой. Сама хореографическая структура этой роли, предложенная балерине постановщиком, как бы отделила от заочувствленную форму мотивы и Тимофеевского искусства, и открывший Ю. Григоровича в балете 50—60-х годов.

Ширин М. Кондратьевой была мила, достигая своей женственности. Рядом с ней дебют в этой роли Н. Вессертиновой утвердил во мнении, что в театр пришла очень индивидуальная по своему складу балерина. Как и все новое поколение танцовщиц Большого театра, Н. Вессертинова утверждала себя, свою творческую тему одновременно в классике и в новых балетах. Исключительные лирико-романтические данные Вессертиновой сделали ее непревзойденной Жизелью в труппе Большого театра. В спектаклях современного ей репертуара балерина рассказывала об осознании себя личностью исключительной и самосознательной, тревожной и самоабсолютной.

«Кармен-сюита» — один из спектаклей, появившихся на сцене Большого театра в 1967 году, одновременно с юной версией «Шелкунчика» Ю. Григоровича и «Асенью» О. Виноградова — стал балетом, во многом окончательно закрепившим поиски труппы в области малометражной формы спектакля.

Само название спектакля, определенное его музыкальной формой — сюита, казалось, диктовало его авторам привычное для балета расположение материала в виде законченных номеров — Циги, танца, объединенных единой темой. «Кармен-сюита» в ее специальном воплощении оказалась не столько сюитой, сколько одноактным балетом на сюжетные мотивы большого балета «Кармен», объединенным в неразрывное целое единой темой — метафорой. Это тема жизни — арены, на которой разворачиваются судьбы героев — арены, законами которой правит Рок и адепты рогатого быка. Метафоричность спектакля вывела его на планку конкретности, придала происходящему оттенок символического.

В роли Кармен в искусстве Плисецкой в полный голос прозвучали новые ноты исполнительского искусства этих лет — мотивы его демократизации за счет расширения выразительных средств балета, смешения поведения на равных так четко разделенного «высокого и низкого» на новой, единой тематической основе. Для творческой темы самой балерины — темы волиной, стихийной, инкорпорирующей канонам исключительной личности — образ Кармен казался одним из самых классических в ее репертуаре. «Стихийная красавица» М. Плисецкая в 1963 году Ю. Григорович начал издание новых редакций творений П. Чайковского на сцене Большого театра этих лет. Обращение к наследию именно этого мастера прошлого было далеко не случайным. То было возвращение к забытым на время традициям в области больших балетных форм, хореографических композиций, к тем приципам симфонизации танца, которые на новой основе проводил Григорович в оригинальных своих постановках.

Чем дальше экспериментировал Григорович в области новых редакций классики, тем теснее смыкались редакции старого с тематикой и поэтикой оригинальных постановок этого хореографа. В «Шелкунчике», позже в «Лебедином озере» нашли свое развитие многие черты собственного искусства Григоровича.

Как уже говорилось, Ю. Григоровича интересовал в спектаклях нравственные поиски героев. Процесс открытия добра и зла, борьба добра со злом, в каких бы образах они ни появлялись, составляет основу конфликтов его балетов. В музыке Чайковского к «Шелкунчику» хореограф услышал близкую себе тему обращения героиней самой себя через испытания, которые готовила ей судьба.

Отличие искусства Григоровича от искусства романтиков в том, что хореограф пытается конкретную жизнь соединить с идеальным началом, отыскать его в реальной жизни. Мир реальный и мир человеческой души оказываются неразрывно связанными между собой. Место фантастических сцен занимает метафорическое отражение душевного мира героев.

(Окончание на 8-й стр.).



Н. Сорочкина — Делушка и Ю. Владимиров — Пастух в балете «Весна священная».