

Из истории балета Большого театра

(Продолжение)

танце были юношески светлая, просветленная лирика и задушевность. Давида Васильева был мягок и светел. Он терзался, он мучился, но это были мимические жесты, и в них была радость.

Провозглашая романтику открытости человека, Васильев утверждал не только тему раскрытия и победы таланта, но и ценности человеческой индивидуальности — один из важнейших мотивов спектакля.

Шария Катерины — первой подружки Даниила — была первой

ниги на музыку Н. Кареткиннова был поставлен молодыми хореографами Н. Касаткина и В. Васильевым по одноименной новелле Стендаля. Сюжета ее, если его разрабатывать с точки зрения жанра хореограммы, с изысканной эстетикой бы на несколько актов. Однако было в нем и качество, позволяющее вместе спектакля в форму малую: в центре новеллы — конфликт злых двух героев. За частным фасадом, укладываясь в малую форму спектакля, вырвался конфликт общественных, раскрываемый на самых судьбах двух героев.

Иной тип героини по сравнению с героиней Ю. Владимировой, представил на суд зрителей другой танцовщиц нового поколения — М. Лавровская. В позах, в манере танца юного артиста чувствовалось победоносное сознание собственного стиля. Лавровская продолжала на сцене Большого театра те традиции героического направления в мужском светском танце, которые были созданы в свое время А. Ермолаевым.

Там, создавая, трансформируя, сблизившись с раскодами, новые черты героини в мужском исполнительстве труппы Большого театра. Нужно было появиться спектаклю, а в самом этом спектакле — партия Чобби и героические мотивы импонибельного искусства 60-х гг. и новые качества лирики, и создающийся совершенно особый тип исполнительской характерных партий обрели на сцене Большого театра плечом и куражом.

Однотипные балеты 60-х годов расширили жанровые возможности балетного искусства. Рождались одновременно с ними балеты с национальной тематикой трансформировали жанр танца условительный и прижизненный.

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

ВЕРНУВШИЙСЯ после долгого отсутствия в Большой театр старейший московский балетмейстер К. Голейзовский в своей поэтичной восточной поэме о «Лейли и Меджнун» на музыку С. Влассова вновь напомнил искусству танца о своих открытиях 20-х гг. Восточный занкет народного искусства, Голейзовский поставил свой балет как сказочный восточный ковер, продолжив поиск соединения народного фольклора с классикой.

Тематически балет «Лейли и Меджнун» в постановке К. Голей-

зовского года спустя в Большом театре балетом Ю. Григоровича «Легенда о любви» на музыку А. Меликова. Но в основе своей оба спектакля были полемичны по отношению друг к другу. Голейзовский обращался к подлинному фольклору Тюркмени — к его предельному в пластических искусствах — в первую очередь к восточной фреске. Голейзовский конструировал свой спектакль в первую очередь, используя форму сюжета, Григорович выискивал, трансформировал старые формы и строил свой балет по принципам режиссерского театра 60-х гг. Если конфликт «Каменного цветка» был конфликтом нравственным, в «Легенде о любви» он начал обретать новые социальные очертания, то что чуть позже прибудет хореографа к созданию его «Спартак». Власть, сила, бездуховность и любовь, самоотверженность, внутреннее богатство личности, вопрос о праве на счастье и долг перед людьми — вот основные, далеко не все темы, ставшие ведущими в этом спектакле.

Пьеса Назыма Химмата, посту-



Н. Соркина — Девушка и Ю. Владимиров — Пастух в балете «Весна священная».



Е. Максимов — Маша в балете «Щелкунчик».

жившая основой балетного либретто «Легенда о любви», была переведена на язык танца на редкость точно. Сплав искусств Древнего Востока с авангармом классического танца, четкая, точная режиссура балета, выстроенная в законах музыкальной драматургии, создали тот синтез традиций и новаторства, что олицетворяет истинно классические произведения искусства. «Легенда о любви» на практике окончательно и бесспорно продемонстрировала и изменения в исполнительском стиле труппы Большого театра. Теперь от танцовщиц требовалось не только умение жить в образе. Начиная с премьеры «Легенды», потребовалось и тягаться в образе, и уметь владеть самыми разными выразительными средствами современной хореографии: пластикой, виртуозной техникой классического танца, характерностью, гротеском и т. д. и т. п., а главное — ощущать и передавать стиль каждого хореографа. По сути дела внутри балетов Григоровича стал исходить ментальность танца ведущего режиссера — стиль, и стал не чуждый классик, а артист, так сказать, ослепленного типа, способный овладеть самыми реальными 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 «Легенды о любви» не зря несут на себе печать метафоры — это и жимые характеры, и слияние вечных начал. В композиции балетов хореограф выискивает образы строго и точно, его театр не терпит неясностей, неопределенностей, для артиста участие в постановках этого балетмейстера — своеобразная свобода в оковах — здесь свое, личное можно и должно проявляться только в творчестве режиссера, исполнительский жестокость искусства, заданного индивидуально изначально. Ведущие партии «Легенды о любви» во времени премьеры стали своеобразными пробным камнем на современность множества ведущих танцовщиц труппы Большого театра.

В. Тихонов и М. Лиена выступили в первых спектаклях в «Легенде о любви» в партии Ферхад. Чувство стиля в соединении с виртуозной техникой, исключительная пластичность, мужественность отличали Ферхад Лиены.

Никакленный, насыщенный до предела образ восточной царицы Мехменэ Вану создала одновременно с другой исполнительницей этой роли С. Адрихэвой — М. Писецкая.

Плюсовая танцовщица свою Мехменэ Вану очень одиокой и очень сильной женщиной. Женственность в характере Мехменэ обрели в роли исполнительницы.

Сложным характером, проходящим путь от гармоничного неведения жизни и крушения ее и обретению знания через сознание новых нравственных ценностей образа Мехменэ Вану в исполнении Мехменэ Вану. Самым характерным, проходящим путь от гармоничного неведения жизни и крушения ее и обретению знания через сознание новых нравственных ценностей образа Мехменэ Вану в исполнении Мехменэ Вану. Самым характерным, проходящим путь от гармоничного неведения жизни и крушения ее и обретению знания через сознание новых нравственных ценностей образа Мехменэ Вану в исполнении Мехменэ Вану.

Шария М. Коздравовой была мягок, поэтичен, очень женственна. Герои с ней добей в этой роли. Н. Вессмертингов в своем мнении, что в театр пришла очень индивидуальная по своему складу балерина. Как и все новое поколение танцовщиц Большого театра, Н. Вессмертингов утверждал себя, свое творчество, технику одноименно в классике и в новых балетах. Исключительные лирико-романтические данные Вессмертингов создали ее непревзойденной Жизелью в труппе Большого театра. В спектаклях современного ей репертуара балерина рассказывала об осознании себя личностью исключительной и самоосознательной, тревожной и самообвинительной.

«Гермен-ситта» — один из спектаклей, посвященных на сцене Большого театра в 1987 году одновременно с новой версией «Щелкунчика» Ю. Григоровича и «Аселью» О. Виноградова — стал балетом, во многом окончательно закрывшим многолетнюю труппу в области малометражной формы спектакля.

Само название спектакля, определенное его музыкальной формой — сюита, каузальное, диктовало его авторам привнесение для балета элементов балетного балета в виде законченных номеров — цепи танцев, объединенных единой темой. «Кармен-ситта» в ее сценическом воплощении оказалась не столько сюжетной, сколько символической балетом. Он соединил мотивы балетного балета «Кармен, объединенным в неразрывное целое единой темой — метафорой. Это тема жизни — времени, на которой разрабатываются судьбы героев — время, законная мораль балетного балета, своего сына. Метафорический спектакль выведя его из плана конкретики, придала происходящему оттенок символика.

В роли Кармен в искусстве Писецкой в полный голос прозвучала новая тема, истинно творческого искусства этих лет — мотивы его демократизации в свете расширения творческих средств балета, смешения ведущих рядовых так четко разделенного в искусстве и искусстве, единой тематической основе. Для творческой темы самой балерини — темы волеи, стихийной, неподвластной канонам исключительной личности — образ Кармен — это и один из самых классических в ее репертуаре. «Спальня красавицы» М. Писецкой в 1983 году Ю. Григорович начал линию новых редакций творения П. Чайковского на сцене Большого театра этих лет. Обращение к творчеству одного из мастеров прошлого было дозволено случайным. То было выражением и забывшим на время традиция области больших балетных форм, хореографических традиций, к тем традициям, которые сформировались в симфоническом искусстве. Новая основа 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 «Щелкунчике», позже в «Ледяном озере» нашли свое развитие многие черты собственного искусства Григоровича.

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

Отличая искусство Григоровича от искусства романтиков в том, что хореограф пытается конкретную жизнь соединить с идеальным началом, отыскать его в реальной жизни. Мир реальный и мир идеальный — таковы два плана, вытекающие неразрывно из жизни между собой. Место фаталистических сцен занимает метафорическое отражение душевного мира героев.

(Окончание на 8-й стр.)



Сцена из балета «Легенда о любви».

самостоятельной работой Е. Максимов. Соединение в танце балерини хрупкости и чистоты движений, юности облика и завершенной зрелости мастера создавали образ удивительной теплоты и обаяния. То была поистине верная душа, без страха и сомнений отдавшая свое чувство избраннику, образ кристальной ясности, чистоты и безыскусности.

РЕФОРМА, начатая Ю. Григоровичем в «Каменном цветке», повернула творческий коллектив балетов Большого театра на новые рельсы. На нее от-



Сцена из балета «Каменный цветок» в постановке Ю. Григоровича.

кликнулся, каждый по-своему, мастера самых разных поколений.

Одним из первых откликнулся на новые вояния в балетном театре Л. Лавровский. Вслед за Михаилом Фокиным, создавшим балет «Штанги» на музыку С. Рахманинова в 30-х гг., в 1960 г. Л. Лавровский создал балет того же названия.

В программе, изданной к этому одному из первых одностанных спектаклей на балетной сцене начала 1960-х годов, писались: «Создание одностанных балетов представляет большой творческий мастер и для балетмейстера, и для исполнителей, но «маленькие» балеты предъявляют и особенно серьезные требования: предельной компактности действия, насыщенности и выразительности его, точного чувства стиля и высокой исполнительской культуры».

Одностанный балет «Вазина Ва-

Валетмейстеры конкретно мыслящие, хореографы балета драматично, а не драматургически, а не жанровое значение этого слова, Касаткина и Васильев выбрали для своего следующего балета — «Героической поэмы» на музыку Кареткиннова, одно событие, состоящее из нескольких ситуаций. То был раскраса о том, как молодые геологи ищут минерал, попадают в лесной пожар и совершают подвиг.

Если в «Вазине Вагини» Касаткина и Васильев вывели на сцену Большого театра жанр балетно-новеллы, в «Героической поэме» — обобщенный документальный очерк, то хореографы О. Тарасова и А. Лангюра обратились к жанру балета-сатиры. В спектакле «Подпоручик Киж» по повести Ю. Тынянова на музыку С. Прокофьева к кинофильму того же названия балетмейстеры раскрыли мир бюрократической России времени Павла Первого. Острый, хлесткий, ироничный балет «Подпоручик Киж» свидетельствовал о поисках коллектива в области расширения балетных жанров.

В «Весне священной» на музыку И. Стравинского Касаткина и Васильев вместо картин перобычной языческой Руси предложили стремительно развивающееся напряженное сюжетное действие. Пожалуй, лишь открытая публицистичность финала балета вступила в некое спор с музыкой Стравинского, в остальном хореографы добились театральности синтеза его компонентов.

В каждой исполнительской индивидуальности один и те же принципы хореографического театра, как правило, проламываются по-разному. Тут скажутся создание мироощущения танцовщица с тем временем, в которое он творит, а главное — совпадение индивидуальности танцовщицы с современными ему требованиями балетного театра. За именами постановщиков новых балетов встали и новые имена исполнителей, по-новому раскрылись актеры, известные и признанные.

Кирьянская героиня балетного театра, Стручкова явдуг обидружа в партии Фрейлины «Подпоручика Киж» незаурядное комедийное дарование.

В балетах Касаткина и Васильева состоялось открытие таких прекрасных талантов, как Н. Соркина и Ю. Владимиров, ставших постоянными участниками работ этих хореографов. В 60-е гг. Ю. Владимиров продолжил и развивал героиню в своем искусстве, тоже делая по-новому талант, как Н. Соркина, мирную, полную, бродящих в них, мимический выходка жизненных фактов. Их энергия неподвластна ни канонам, ни догмам. Таков его Пастух из «Весны священной», таков Геолог из «Героической поэмы».