

Из истории балета Большого театра

(Окончание. Начало на 3-й стр.)

Появление на сцене Большого театра рядом с «Кармен-сюитой», «Щелкучиком» балета В. Васова «Аселя» в постановке О. Виноградова, на первый взгляд, казалось явлением, стоящим несомненно с стороне от единой линии развития балета Большого театра конца 60-х гг. Рядом с поэтическими причитаниями, философскими сказками, легендами, поэмами Виноградов привнес на сцену современную бытовую драму. В соответствии с жанром опектился, хореограф по-своему «заземлил» его, вывел в область оптически-примитивной прозы. Виноградов попытался свести воедино в



Н. Тимофеева — Асель и Н. Фадеева — Ильяс в балете «Аселя». Одним балетом самые разные выразительные средства балетного спектакля, существующие как в синтезе, так и в чистом виде. Он смело перешел в балетный театр пантомимы, в новом ключе использовал танец характерный и т. д. и т. п.

Относя современную бытовую драму, Виноградов увидел ее решение в напряженности и антиполичности хореографического языка. Поэтому так угловатая, экспрессионистичная здесь лексика танца, потому порой возникает от самой хореографии ощущение



М. Плисецкая — Анна в балете «Анна Каренина».

некоторой статичности, несмотря на хореографическую фантазию балетмейстера. Когда напряженность до предела, отценки ее выявить трудно. Танец спектакля был открыт, силовые усилия, с которыми танцовщицы преодолевали технические трудности, сообщали их речи внутреннюю энергию и активность.

В «Асели» окончательно утвердилась в амплуа трагической актрисы Н. Тимофеева. Асель Тимофеевой — человек, намеренно отменяющий все внешнее, показное, человек напряженной бокомимической, и поэтому — легкой судьбы.

В Рубинчике, которую мы привыкли видеть классической героиней классических балетов, вдруг рассказывала в «Асели» о том, как и почему может торжествовать бездуховная энергия. Н. Фадеева, которого звали классическим балетным героем, вдруг создал образ «героя», которого любят женщины, но который на

самом деле безволен и слаб. Его Ильяс — контрастичен, на первый взгляд, не выделяющемуся Байтемиру. Байтемир — Я. Сех характер крупный, незримо противостоящий жизненной своей судьбой судьбе Ильяса.

К КОНЦУ 60-х гг. балет Большого театра по сути дела впитал в себя и поставил на новую основу большинство ведущих мотивов советского балетного театра вообще — поиски героики и психологического преодоления традиций лирического романтизма, поэтических жанров балетного опектиля — от национально-фольклорных до философско-мифических. Однако внутри театра шла своя эволюция. Исполвля накоплизавшиеся тенденции изворачивались в неожиданным на первый взгляд для Григоровича опектилем — его «Спартак», поведомствил тогда «Посылом» «Спартак» на всей советской балетной сцене.

Ю. Григорович поставил «Спартак» в соответствии со своей индивидуальностью, своей поэтикой. Повествовательную значность предложенного ему эпизода о страсти человека и в единичности лирической. Родился не просто героический балет, а спектакль о разном понимании героики.

«Спартак», каким его услышали и увидели зрители на сцене Большого театра в 1962 году, — балет о страсти человеческой и балет страсти человеческой. Это раздвоение о том, что же такое истинный героизм. Две сильные личности, два ампла стоят в центре балета. Марк Крассус — человек о страсти, в центре событий, оба ими руководит. Не мысли жизни Крассуса — власть. Его главный принцип — «все доложено» и эгоцентризм приводит его к моральному краху.

Спартак в редакции Григоровича совершает подвиг достоя, что он не может поступить иначе. Хореограф показывает как юный фразик становится героем, раскрывает в его монологах процесс этого становления. Энергия действия уступает место глубокой раздумью, героический пафос сменяется сложными психологическими разработками характера.

Женские партии опектиля углубили, расширили главную тему балета. Обязательнейшим Эгина превратил в своем ногам колодом, извращенностью, силой почти рациональной, Фригия — женский антипод Эгины, символ верности, самоотверженности, часть души самого Спартак.

Григорович поставил свой балет как цепь замкнутых ритмически выверенных картин. Ритм стал одним из конструктивных принципов хореографической драматургии спектакля. Принцип ритмического нарастания определил собой связь отдельных эпизодов и кульминационных в них точки. Контрастность выливалась на сопоставлении сцен. Симфоничность партитуры, выведенная на первый план, пронизывала, сшила эти эпизоды в единое целое, превращаясь в живую память герою.

С новой редакцией «Спартак» на сцену балетного театра вернулась исчерпанная в предыдущие годы героика. Само понятие героической личности приобрело новые смысл и содержание. Отказавшись от платонической напористости, героика, по-иному соединившись с лирической темой, приобрела нравственный аспект. И Спартак сошел с кутурнов, став на редкость близким и современным герою, вызывая множество сегодняшних ассоциаций.

Спектакль этот удостоился высшей награды страны — Ленинской премии. Как источник в «Каменин» «Спартак» образ героя балета показывался специально созданным для В. Васильева, того Васильева, каким он стал ко времени премьеры «Спартак». Вот где нашли героическое раскрепощение и героичность, и лиризм, и виртуозная техника, и редкостная пластика.

замечательнейшего танцовщика наших дней. Вот, где уроки психологизма, «звещанные» исполнительскому искусству 60-70-х годов первым поколением наших мастеров танца сказались в единственно организованной хореографическому театру форме — пластическом выражении неразрывной слитой мысли и чувства. Образ Спартак стал акмеизмом на творческую зрелость, на современность мышления многих сегодняшних мастеров Большого театра, вылилась с антично-героического героя М. Лавровского.

Рядом со Спартаком — его антипод Крассус, «танцующий ало», обретшее в исполнении М. Лицына плоть, кровь, сложность реального человеческого характера, черты трагического подвига, в сильной личности. Крассус В. Акимов был моложе, излюбленнее... по-своему циничнее. Этому Крассусу было дано от рождения и — высшая власть, и абсолютность.

Н. Тимофеева — Эгина, циничная, без удержу отдающаяся жажде властвовать, жажда подлаживать и абсолютности влюбленности Крассуса, С. Адмиралов. Идеальные и сложные страдания подруги Спартак: Н. Бессмертнова стилизила в этой партии одержимость любовью, смирительный и быстротечный бег короткого женского счастья. Е. Максимова — жену-подвижницу, жену-пророчицу, знающую, какие испытания предстоит и ей, и Спартаку.

В 80-е гг. БАЛЕТ Большого театра обогащается за счет воплощения новых балетных партитур, нового поколения хореографов и исполнителей. Новая музыка приводит на его сцену и новые сюжеты опектиля.

«Икар» на музыку С. Слонимского стал балетмейстерским дебютом В. Васильева. В своей первой постановке Васильев показал, что он умеет соединять каноны классического танца с пластическим выразительностью человеческого тела, со свободой пластики в самом точном хореографическом рисунке.

В поисках новых хореографических жанров сегодняшнее искусство танца ищет пути равновесия между литературой и специфической музыкальной балетной образностью, живущей по законам анекдотичности. Родается какое-то новое качество балетной драматургии, пока еще имеющее смутные очертания. Родился и новый интерес к воплощению на новом уровне классических литературных произведений, возникла своеобразная волна нового интереса к хореографическому роману, повести, документальному жанру большой формы — тем парадоксическим жанрам, что оказались не до конца раскрытыми хореографией 30-40-х гг. Примером тому стали, каждый по своему поставленные балет Р. Щедрина «Анна Каренина», «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева в музыкальной редакции М. Чулан, «Полюбовь на любовь» Т. Хренникова. Премьеры этих балетов у всех на



В. Васильев — Икар в балете «Икар».

памяти, их оценка и пресса, им посвященный — тоже, так же, как и актерские удары в этих балетах — неожиданные, или, наоборот, давно ожидаемые.

Когда сегодня вдумываешься в причины, позволившие балету Большого театра занять одно из ведущих мест в советском искусстве и в духовной жизни страны, становится ясно — одной реформой хореографической лексикой и балетных форм этого не обильно. Причина в том, что в раннее время балет, с меньшей силой, чем литература или драматический театр, выразил идеи своего времени.

В 60-70-е годы опектиля Ю. Григоровича вызвали ассоциации с тем, что происходило и в кино, и в театре этих лет. Искусство наше тогда было проникнуто напряженностью духовных поисков, лиризм, исповедничество. Герои пьес В. Розова, А. Арбузова, спектаклей А. Эфроса, фильмов Г. Калатонова, М. Хуциева были соратники их балетным братьям. Близость хореографическим драматическому театру проступила и в поэтике балета Григоровича. Опора на традиции при отрицании штампов этих традиций была и у Товстоногова, и у Эфроса, и у Григоровича. Основой всего в их спектаклях был психологизм. Внутренний мир личности определял тему этих постановок, их структуру и образный строй.

Так, в 80-е гг. своим спектаклями, своими актерскими открытиями «Большой балет» стал театром своего времени, выразителем его тем, идей, сюжетов, конфликтов. Обобщенным языком своего искусства, в условных балетных ситуациях, а сюжетах, часто взятых из отдаленных вре-



М. Лавровский — Спартак и Н. Бессмертнова — Фригия в балете «Спартак».

мен и из дней ему близких, коллекция балета Большого театра рассказывала о «герое своего времени», о времени и о себе.

Труппа Большого театра создала идеальный вариант современного опектиля и в нем образ положительного героя в рассказе о легендарном вожде поставивших глadiatorов Древнего Рима — «Спартак» в постановке Ю. Григоровича. Свой двухсотлетний юбилей труппа встречает балетом «Ангара» — уже не просто современным сюжетом тематикой — спектаклем на современную фавбу.