«Сов артист», 1977, 30 апр.

К 200-летию Большого театра

Из истории балета Большого театра

Н. ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения

НО С КАКОЙ бы признательностью ни принимали балетное искусство новые хозяева страны, без движения вперед оно было обречено на гибель. Вопрос «куда идти балету» стоял на очереди дня. Е. Гельцер, В. Тихомиров считали, что новое должно родиться из традиций старого. По сути дела так была поставлена в Большом театре в 1925 году «Эсмеральда» с Гельцер в заглавной роли. Ставилась «Эсмеральда» тогда, когда властителем дум балетной молодежи Москвы стал молодой хореограф К. Голейзовский. В 1925 году Голейзовский был приглашен в Большой театр, где поставил свой лучший балет «Иосиф Прекрасный» и одноактный спектакль «Теолинда». Умение хореографа передать в лирической миниатюре тонкости эмоциональных состояний он применил в «Иосифе Прекрасном» для раскрытия конфликта двух миров — мира лирической созерцательности и бездушного деспотизма. Участник экспериментов балетмейстера тех лет Б. Плетнев вспоминает, что Голейзовский «требовал от исполнителей полного отказа от балетных штампов, гармоничной координации всех частей тела, беспрерывной текучести и мягкости их исполнения, силы — без форса, четкости—без резкости. Он стремился к тому, чтобы танец был совершенен и одновременно непосредственен как только что родившаяся импровизация». В постановках Голейзовского танцовщики постигали новые принципы пластической выразительности. Через школу хореографа прошло огромное количество молодежи Большого театра, принимавшей участие в его работах вне театра: Е. Адамович, Н. Тарасов, В. Галецкая, Т. и В. Васильевы, Л. Банк, В. Ефимов и многие другие. Они стали исполнителями его балетов и в Большом театре. В «Иосифе Прекрасном» образ Иосифа создал мелькнувший метеором на московской сцене В. Ефимов, вслед за ним молодой А. Мессерер. В партии царицы Таиах выступила Л. Банк.

Но первый советский балет на современный сюжет был создан в Большом театре не новаторами-экспериментаторами, а сторонниками академического направления. То был «Красный мак» на музыку Р. Глиэра. В числе авторов постановки были Е. Гельцер, В. Тихомиров, Л. Лащилин, художник М. Курилко. В постановке балета принимал участие режиссер драматического театра А. Дикий. То, что «Красный мак» создали мастера старшего поколения, далеко не случайно. То было время возвращения к реалистическим традициям прошлого во всех видах советского искусства. В конце 20-х гг. в драматическом театре наблюдалось стремление к жанру романтической драмы и мелодрамы, рос интерес к внутреннему миру человека. В жанр мелодрамы автора нового балета облекли рассказ о том, как китайская танцовщица Тао Хоа влюблялась в советского капитана и гибла, защищая его от убийц. Образ главной героини балета, выстроенный в принципах мимодрам А. Горского, создала в спектакле Е. Гельцер, образ советского капитана — В. Тихомиров. В «Красном маке» впервые на сцену академического театра был выведен образ свободного народа. Он рождался в знаменитом танце советских моряков «Яблочко». «Красный мак» наметил пути к показу социальных конфликтов в балетном театре, к исторической и психологической характеристике образов, он возрождал и традиционный жанр монументальных постановок, идущих на смену хореографическим миниатюрам. А танец «Яблочко» был первым шагом советского балетного театра к созданию массового героического образа народа.

Сразу после премьеры «Красного мака» балетная труппа начала работу над новым спектаклем на современный сюжет — «Футболистом» на музыку В. Оранского. Постановщиками его стали молодой танцовщик И. Моисеев и один из авторов «Красного мака» — Л. Лащилин. Открытия и находки «Футболиста» впитали в себя современность иного плана — буйство и безапелляционность Пролеткультов, увлечение тех лет мюзик-холлом, балаганом, спортом. Драматургия балета откровенно напоминала о жанре ревю-обозрения, «монтаже аттракционов». Своеобразным продолжением открытий в области бытового танца, сделанных в «Красном маке», была в «Футболисте» сцена футбольного матча. Здесь спорт, движения спорта стали средством образной характеристики эпизода.

В мимодрамах А. Горского и в экспериментах К. Голейзовского, в «Красном маке» и в «Футболисте» обращал на себя внимание замечательный танцовщик Асаф Мессерер. Изящный, виртуозный и одновременно сильный, динамичный артист, он стал одним из самых современных балетных актеров тех лет. Спортивное начало в его искусстве при уважении к традициям, прекрасной академической школе, совпадало с той борьбой за жизнеутверждающее начало в танце, которая развернулась в двадцатые—начале тридцатых годов.

Начало тридцатых годов в истории балета Большого театра было продолжением поисков двадцатых и одновременно своеобразным их завершением. Вслед за «Футболистом» И. Моисеев показал на сцене театра еще два свои постановки — «Саламбо» (1932) и «Три толстяка» по сказке Ю. Олеши (1935). Тяга хореографа к злободневности, агитационности проявилась в «Трех толстяках» открыто и недвусмысленно. Склонность к зрелищности, изобретательность, выдумка превратили «Трех толстяков» в современную балетную феерию, несмотря на недостатки в разработке сюжета. «Три толстяка», так же как и предшествующие ему спектакли, заявляли о новом, пока еще не сформулированном окончательно хореографическом жанре — жанре сюжетного зрелищного обозрения. Имя героини балета девочки-танцовщицы Суок навсегда осталось неразлучным с именем О. Лепешинской. Виртуозный танец Лепешинской был дерзким, броским, подчеркнуто эффектным; мимика — живой и непосредственной. В роли девочки-куклы балерина вносила увлечение сложными переходами от кукольности к естественности. Это был милый, непосредственный ребенок, но ребенок, способный на подвиг. Рядом с Лепешинской праздновали свои победы в «Трех толстяках» А. Мессерер и С. Мессерер, А. Радунский, А. Ермолаев, Н. Подгорецкая, А. Царман, А. Руденко и другие.

В НАЧАЛЕ 30-х гг. в балетную труппу театра вступили крупнейшие мастера ленинградского балета — М. Семенова и А. Ермолаев, которые принесли с собой высокую академическую культуру исполнения. В это время общими для всего советского балета становятся принципы драмбалета — разновидности хореодрамы. Родиной его был Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова. Первым «ленинградским» балетом на московской сцене стал спектакль «Пламя Парижа», поставленный В. Вайноненом. В «Пламени Парижа» на балетную сцену выплеснулась жизнь революции — стихийная, полная энергии нерастраченных сил. Будто недавние события в стране возникали в этом пластическом агитационном действе. Акцент на характерном танце разрушал излюбленную на академической сцене симметрию в танцах масс. Для московского балета это не было новшеством — так же поступал в своих мимодрамах А. Горский.

Роль главного героя «Пламени Парижа» казалась созданной специально для А. Ермолаева, основателя героического направления в исполнительском искусстве советского балета. В «Пламени Парижа» артист создал образ представителя народа, берущего власть в свои руки. Мотивы социальной оценки партии проступали у актера ясно и отчетливо. Рядом с Жеромом Ермолаева Жером А. Мессерера не уступал ему в героичности, виртуозности танца.

В событиях Великой Французской революции рядом с Жеромом обретала зрелость, полная неиссякаемой энергии Жанна О. Лепешинской. Бесстрашной девушкой, разделявшей с народом его судьбу стала Жанна — С. Мессерер.

С Семеновой, выступившей в «Пламени Парижа» в партии Дианы де Мирель, москвичи познакомились после перехода ее в Большой театр сначала в старом репертуаре. Героиня классических балетов — Семенова была в них героической актрисой современности. Античной статуей Свободы возникла актриса в «Пламени Парижа».

С. Головкина в этой же партии была более демократична. М. Семенова идеализировала образ, С. Головкина придавала ему жизненно конкретные черты. Васка Тереза в исполнении Т. Ткаченко и В. Галецкой казалась француженкой парижских подвалов. В их танце звучал голос возмутившихся окраин Парижа. Энтузиазм толпы заражал, увлекал Терезу Н. Капустиной, Н. Сангович, С. Звягиной.

Финал третьего акта балета «Пламя Парижа».

Актерские удачи «Пламени Парижа», близость отдельных элементов спектакля традициям московского балета, героическая тематика определили долгую жизнь этого спектакля на сцене Большого театра.

В 1938 году во главе балетной труппы Большого театра встал Р. Захаров. Первым спектаклем Захарова, в основных чертах определившим поэтику хореодрамы, стал на сцене Большого театра «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. Асафьева, за два года до этого рожденный в Ленинграде. На первый взгляд, в драматургических коллизиях этого балета, в самих его исполнительских амплуа были сохранены все конструкции романтических спектаклей. Новаторство постановки заключалось в их трактовке, в том, что за каждым из героев вставал живой реальный мир.

Конфликтом «Бахчисарайского фонтана» стал конфликт мировоззрений: сталкивались уровни нравственного сознания героев, уровни разных культур. Постановщиков балета интересовала духовная драма героев. Соответственно складывались принципы подхода к балетному образу: образ строился на действенном танце, на психологической разработке роли. Во главе решения балета оказывались принципы режиссерские: мизансцена, логическое оправдание того или иного поступка, сквозное развитие образа, в котором танец органически переходил в пантомиму и наоборот. Сама же хореографическая лексика, казалось была скупа, традиционно опиралась на известные движения классического танца. Новое в пластике «Бахчисарайского фонтана», как и во всех спектаклях драмбалета, рождалось не в хореографических композициях, а как бы между ними — в позах актеров, в мизансценах возникал знаменитый пластический речитатив — открытие актерского искусства 30—40-х годов.

Образ хана Гирея создали на сцене Большого театра П. Гусев и В. Смольцов. П. Гусев рассказывал о Гирее, как бы увиденном глазами Пушкина, проникнутом его раздумьями. Романтически настроенной, целомудренной, изящной, эмоционально-пластичной Марией стала В. Васильева.

НАЧИНАЯ с «Бахчисарайского фонтана» история балета Большого театра на много лет стала историей развития драмбалета. На этом отрезке пути она оказалась отмеченной множеством актерских удач. В «Бахчисарайском фонтане» то было исполнение партии Заремы С. Мессерер, Нурали — А. Мессерером и Г. Евдокимовым. Их список пополнился на премьере второго пушкинского балета, поставленного Захаровым — «Кавказского пленника» на музыку В. Асафьева (1938). Здесь в партии Владимира заявил об актерском начале в своем искусстве М. Габович. Человечностью, мягким обаянием покоряла в партии Черкешенки только что кончившая школу М. Боголюбская; виртуозную технику демонстрировали О. Лепешинская, А. Мессерер, которым танец полагался по праву их «сценических профессий»—Лепешинская создала образ танцовщицы Полины, А. Мессерер — юнкобежца.

Однако поиски, начатые московской труппой до утверждения драмбалета, фрагментарно напоминали о себе и впоследствии. Таким напоминанием стала постановка молодыми хореографами Н. Попко, Л. Постниковым и А. Радунским балета «Светлана».

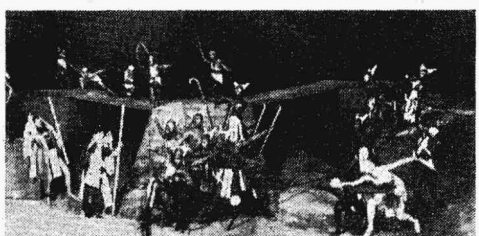
А. Мессерер — Нурали в балете «Бахчисарайский фонтан».

Спектакль продолжал поиски современной тематики и современных выразительных средств, он скорее повторял находки балета Большого театра начала 30-х гг., чем развивал их дальше. В «Светлане» окончательно и бесповоротно сформулировала новое для балетного театра актерское амплуа О. Лепешинская, которое критика определила как амплуа «современной героини», перекликавшееся с теми типами героинь, которые привели тогда на экран Л. Орлова, М. Ладынина и их последовательницы.

Развивая собственные традиции на материале новых спектаклей, оспаивая и подчиняя им традиции ленинградские, балет Большого театра продолжал сохранять, показывать в новых версиях и спектакли старого репертуара — «Шопениану» (1932), «Тщетную предосторожность» (1932), «Спящую красавицу» (1936), «Лебединое озеро» (1937), «Щелкунчика» (1938), «Дон-Кихот» (1940).

ПРЕДВИГАЛОСЬ трагическое для нашей страны время — Великая Отечественная война. Героическим откликом Большого

(Продолжение на 4-й стр.)



Сцена из первого акта балета «Иосиф Прекрасный».

Е. Гельцер — Тао Хоа в балете «Красный мак».

Продолжение. См. «Советский артист», № 16 (1846) от 23 апреля с. г.