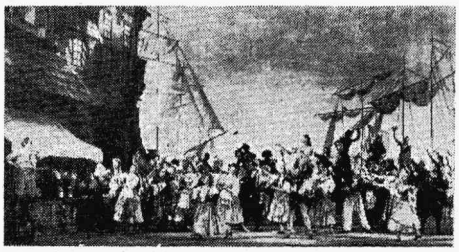
Из истории балета Большого театра

(Продолжение. Начало на 2-й стр.).

театра на ее события оказался балет, на первый взгляд, ничего общего не имеющий с окружающей его жизнью — романтические «Алые паруса» В. Юровского по одноименной повести А. Грина. В годы, полные невзгод и страданий, коллектив театра как бы говорил людям о неистребимости в жизни поэзии, добра, вселял надежды, звал на подвиги.

Годы Великой Отечественной войны были годами сплочения всей балетной труппы, годами ее испытания «на прочность». Часть коллектива была эвакуирована в



Сцена из первого акта балета «Алые паруса».

Куйбышев, часть осталась в Москве. Но коллектив жил общими мыслями, работал в едином ключе.

В затемненной Москве шестидесятилетняя Е. В. Гельцер выступала перед уходящими на фронт воинами, группа артистов, руководимая М. Габовичем, истово и фанатично репетировала полный оптимизма и праздничной театральности «Дон-Кихот». Вскоре на сцене Филиала театра появились «Лебединое озеро»,

М. Семенова — Золушка и Ю. Кондратов — Принц в балете «Золушка».

«Тщетная предосторожность», сокращенная с трех до двух актов «Коппелия».

Роль капитана Грея в «Алых парусах» стала первой ролью в Большом театре, созданной специально для В. Преображенского. Первая «военная» Ассоль — И. Тихомирова вспоминает, каким был капитан Грей в его исполнении: «Это был герой, гонимый ветром, волевой красавец, возникающий в грезах Ассоли и в реальности балетного спектакля. Экспрессия танца, мужественность, рыцарственность, нежность, влюбленность в Ассоль — все было в этом рожденном в военные годы романтическом герое балетной сцены». Участниками «Алых парусов» стали также А. Мессерер, А. Абрамова, П. Гусев, Л. Лацилин, А. Радунский. В партии Ассоли дебютировала и Н. Чорохова — танцовщица на редкость своеобразная, соединявшая в своем танце сдержанность с упругой волей, создавшая своим танцем «тревожное впечатление простоты и недоступности».

В 1943 году театр возвратился в Москву. «Алые паруса» были перенесены на сцену Филиала Большого театра. Здесь в партии Ассоли выступила О. Лепешинская.

Вскоре после возвращения Большого театра из эвакуации главным балетмейстером труппы стал Л. Лавровский. В 1944 году им была перенесена в Москву из Ленинграда «Жизель». В этой редакции балет идет и сейчас. Вслед за «Жизелью» на сцене театра появились «Раймонда» А. Глазунова. Властительницей волшебного мира пышных хореографических построений классики вышла в этом балете на сцену вслед за непревзойденной М. Семеновой молодая балерина Большого театра М. Плисецкая.

Продолжал ставить спектакли и Р. Захаров. В 1946 г. он поставил в Большом театре балет С. Прокофьева «Золушка».

Рядом с Г. Улановой и О. Лепешинской выступила в «Золушке» недавно окончившая училище Р. Стручкова.

Обращаясь к музыке С. Прокофьева, Р. Захаров одновременно продолжал и свою балетную «Пушкиниану». К юбилею поэта в 1946 году была поставлена «Барышня-крестьянка» на музыку Б. Асафьева. Авторы балета взяли из «Барышни-крестьянки» водевильную основу, создали игровой, камерный, бытовой балет «с переодеваниями». Блестящий актерский ансамбль, в который вошли М. Семенова и В. Преображенский, О. Лепешинская и Ю. Гофман, Л. Вэнк, А. Абрамова, Ю. Ильющенко, А. Радунский, Вик. Смольцов, Т. Лазаревич, работал удивительно сплоченно.

В 1946 ГОДУ сцена Большого театра увидела классику советского хореографического театра — балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского. (Первая редакция его была создана на ленинградской сцене в 1940 г.) Это был спектакль, суммировавший лучшие достижения нашего балета 1930—1940-х гг., постановка по глубине раскрытия шекспировской драматургии, шекспировского духа стала вровень с самыми значительными открытиями театра драматического. Десять лет спустя этому спектаклю предстояло принести нашему балету мировую славу, сделать легендарным имя создательницы образа Джульетты — великой Улановой.

Балет «Ромео и Джульетта» ставился, когда советский театр уже имел свои принципы подхода к Шекспиру, главными из которых были — раскрытие социальных конфликтов эпохи, сочетание историзма и современности. Конфликтом «Ромео и Джульетты» стал конфликт мира косного Средневековья с новым нарождающимся мировоззрением Ренессанса — весь спектакль был проникнут гуманистическим пафосом отстаивания прав свободной личности. Идея спектакля раскрывалась в синтезе всех компонентов театрального зрелища: музыкального, режиссерски-постановочного, художественно-оформительского, исполнительского искусств, подчиненных общей задаче — драматической выразительности действия балета. С. Прокофьев прочел «Ромео и Джульетту», как лирическую трагедию, придав шекспировской пьесе долю обобщения, необходимую балетному театру.

Л. Лавровский суммировал в спектакле опыт хореодрамы. Сюжетно уточняя спектакль, он стремился драматизировать, дать в развитии образы героев, принес в балет и социальный материал эпохи.

С. Прокофьев пришел в балет в пору расцвета хореодрамы как реформатор танцевального спектакля. По словам Г. Орджоникидзе, балет «Ромео и Джульетта» можно назвать «симфонией-балетом».

Р... балетной Джульетты не только в советском, но и в мировом балете навсегда оказалась связанной с именем великой Галины Улановой.

С искусством Улановой московские зрители познакомились перед войной, во время декады в Москве ленинградского искусства. В 1944 году Уланова вошла в коллектив Большого театра. На его сцене она стала Жизелью, Марией в «Бахчисарайском фонтане», и, наконец, Джульеттой.

Г. Уланова возвеличивала тонкость, сложный мир человеческой души и говорила своим искусством, что мир этой души, человеческая духовность неподвластны никаким внешним насилиям, будь это обман, как в романтической «Жизели», варварское насилие восточного гарема, как в «Бахчисарайском фонтане», или косная бездуховность, окружающая героев «Ромео и Джульетты». Своим искусством Уланова создала новый стиль, новую пластику балетного театра. Дар полудвижением, даже не жестом, а намеком на жест выразить смысл происходящего сделал танцовщицу непревзойденной исполнительницей ролей в хореографических драмах. В их скудной танцевальности балерина любому из движений придавала неисчислимое разнообразие оттенков. Умение мыслить по законам своего искусства, по законам музыки создало славу авторам балетов, в которых Уланова участвовала.

В своей Джульетте Уланова показала становление человеческого характера. Борьба за право любить и быть любимой у Джульетты — это борьба за право на свой внутренний мир. Очень точно выразил смысл улановской концепции критик из ГДР Герхардт Штейнер: «Любовь сильнее всего, что враждебно... цветущей жизни. Но при бесчеловечном общественном строе она может дать наивысшее доказательство своей силы только смертью»[1].

Партнером Улановой в «Ромео и Джульетте» был М. Габович. Это был Ромео, сознающий свою любовь, размышляющий о ней, стремящийся противостоять окружающему. Партил Меркуцио стала лучшей ролью С. Коренд. Как истинный гуманист его Меркуцио соединял блестящий ум с любовью к радостям жизни и глубиной чувств. Его контраст — «неистовый Тибальд» — А. Ермолаев казался символом злобной, разрушительной силы.

Вся труппа, проникнувшись духом великой трагедии, создавала образы поистине шекспировские — будь это второстепенные персонажи трагедии — сочная, колоритная, ренессансно-плотская кормилица И. Оленина, созерцательно просветленный А. Булгаков — Лоренцо... То был спектакль высочайшего актерского ансамбля, рожденного в принципах психологического театра.

В КОНЦЕ 40-х — начале 50-х гг. балетная труппа Большого театра продолжала традиции, утвержденные предвоенным периодом и первыми послевоенными годами. Репертуар складывался из лучших спектаклей жанра хореодрамы, из новых редакций балетов классического наследия, созданных с позиций эстетики хореодрамы и новых постановок крупнейших хореографов этого стиля.

Из спектаклей, ставших классикой советского балета, балетная сцена Большого театра увидела в конце 40-х — начале 50-х гг. «Пламя Парижа» В. Вайнонена,

Г. Уланова — Джульетта и М. Габович — Ромео в балете «Ромео и Джульетта».

«Красный мак», позднее получивший название «Красного цветка», и один из ранних балетов Л. Лавровского «Фадетта».

Появились новые редакции и балетов дореволюционной поры. В 1948 году москвичи увидели балет А. Горского «Конек Горбунок» в возобновлении Е. Долинской. В 1952 году — «Спящую красавицу» П. Чайковского, над которой работали А. Мессерер и М. Габович.

В. Вайнонен в «Миранодлине» на музыку С. Василенко обратился к жанру балетной комедии, что давало возможность освежить схемы драмбалета колоритностью жанровых подробностей, яркой театральной зрелищностью.

«Миранодлина» была спектаклем в первую очередь хорошим, в какой-то степени камерным, спектаклем прекрасного актерского ансамбля. Во главе актерского ансамбля стояли такие признанные мастера, как О. Лепешинская и А. Ермолаев.

...Музыка Р. Глиэра к «Медному всаднику» во многом была переходной от музыкальных

О. Лепешинская — Миранодлина и А. Ермолаев — Рипафратта в балете «Миранодлина».

принципов спектаклей драмбалета, в первую очередь, асафьевских приемов создания «музыкального быта» эпохи — к симфоническим принципам музыкальной драматургии балетного спектакля. Идя за поэмой Пушкина, Глиэр в основу партитуры положил сквозное музыкальное развитие тем-характеристик. Так, в самой музыкальной драматургии «Медного всадника» были возможности для создания произведения обобщенными средствами хореографии.

Время, в которое начал работать над «Медным всадником» Р. Захаров, внесло в замысел композитора свои поправки. Повинуясь законам повествовательного балета-пьесы, постановщик выстроил спектакль в последовательно разворачивающихся эпизодах сюжета. Центральным эпизодом спектакля и гордостью постановщика (см. Р. Захаров. «Искусство балетмейстера», М., «Искусство») стала знаменитая сцена наводнения, созданная по всем законам феерического зрелища — по сцене перекатывались волны, в волнах плыли обломки утвари; дождь, шумя, пеленой застилал задник.

Если в «Медном всаднике» и «Золушке» конфликт между партитурами и сценическим решением проступал, но не был еще столь остр, чтобы заявить о себе в полный голос, то работа Л. Лавровского над «Сказом о каменном цветке» С. Прокофьева открыто и недвусмысленно заявила о возникших противоречиях внутри отдельных компонентов спектаклей драмбалета конца 40-х — начала 50-х гг.

«Каменный цветок» Прокофьев написал, как раздумье о судьбе художника. Смыслом и сутью партитуры стал мир творческой души. Сюжеты «Малахитовой шкатулки» П. Бажова дали Прокофьеву лишь повод для осмысливания подвижничества творческой личности. А Л. Лавровского привлекла в «Каменном цветке» прежде всего фабула, повествовательный план.

В оценке «Каменного цветка» критика была единодушна. Не спасли ни участие Г. Улановой и М. Плисецкой, ни прекрасная актерская работа А. Ермолаева: спектакль означал не просто одну из личных неудач хореографа — он знаменовал упадок стиля. Наступило иное время, время интереса к человеческой личности, к ее духовным поискам и внутренним боренням, которые, не исключая социальную принадлежность героев, ею не исчерпывались.

После премьеры «Сказа о каменном цветке» в течение нескольких лет самостоятельных новых балетных спектаклей на сцене Большого театра не появлялось — новые афишные названия были переносами.

Балет Ф. Ярулина «Шурале» в постановке Л. Якобсона, поставленный за три года до этого в Ленинграде, был первой ласточкой, свидетельствующей о рождении нового направления в нашем искусстве танца. Новая редакция «Лауренсии» на музыку А. Крейна, осуществленная создателем этого балета В. Чабукиани, свидетельствовала о том, что из советской классики Большой театр выбирает для своего репертуара постановки яркой, открыто театральной танцевальности.

Постановка В. Вайнонена балета «Гаянэ» А. Хачатурина знаменовала новую, волну интереса к нераскрытым еще, имеющим собственную эстетическую ценность партитурам советской музыкальной классики. Но новое либретто В. Пletнева, превратившее сюжет балета в откровенную мелодраму, грешило недостатками, общими для драматургической основы многих балетных спектаклей того времени.

В 1958 ГОДУ на сцене Большого театра началась сценическая история балета А. Хачатуряна «Спартак». Автором первой редакции стал И. Моисеев.

Несмотря на то, что возвращение И. Моисеева в Большой театр произошло в 1958 году, сам замысел «Спартака», его решение во многом связаны именно с той эстетикой театра, что продемонстрировал хореограф в своих работах середины 30-х гг.

(Продолжение следует).

[1] Доктор Герхардт Штейнер. Правда и красота. «Советское искусство», 3 июня 1954, стр. 4.

Ответственный редактор М. Ф. ЭРМЛЕР.

Адрес редакции: Москва К-25. Проспект Маркса, д. 8/2. Телефон 292-66-52, внутренние: 4-79, 2-40. Типография «Гудок», ул. Станкевича 7. Зак. 1169