



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Вклад творчества Г.С. Улановой в развитие балетного театра
Казахстана»

Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»
Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

69,14 % авторского текста

Работа рецензирована к защите

рекомендована/не рекомендована

«04» 03 2022

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студентка группы ЗФ-407-115-3-1Кст

Али Жазира Саматкызы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клык

Клык Лидмила Алексеевна

Челябинск

2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ГАЛИНА УЛАНОВА – ЛЕГЕНДА РУССКОГО БАЛЕТА...	8
1.1 Становление и творческий путь балерины.....	8
1.2 Особенности исполнительского мастерства Г.С. Улановой...	14
1.3 Актерский талант Г.С. Улановой.....	21
ГЛАВА 2. ВКЛАД Г.С. УЛАНОВОЙ В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА КАЗАХСТАНА.....	27
2.1 Многогранность творчества Г.С. Улановой в театре оперы и балета им. Абая (Алма-Ата, 1942-1944 гг.).....	27
2.2 Традиции и современность балетных образов Г. Улановой в спектаклях казахстанских театров Нур-Султана и Алматы.....	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Современный казахский балетный театр – многообразное явление национальной культуры. Рожденный в советскую эпоху, в 1936 году, он за короткий период существования сделал гигантский прорыв к мировой хореографии. Фундаментом совершенно нового для казахской культуры вида искусства, стала русская школа классического танца с ее развитой педагогической методикой, прекрасным репертуаром, богатейшими традициями. Сегодня в каждом балетном спектакле можно уловить черты преемственности. Подлинное искусство немислимо вне традиций, вне обобщения накопленного опыта. Лучшие образцы творчества великих предшественников, их высокое мастерство являются наглядной школой для современного поколения балетмейстеров и артистов-исполнителей.

Неоценимый вклад в становление и развитие балетного искусства Казахстана внесла Галина Сергеевна Уланова.

В годы войны, с 1942 по 1944 год, она была ведущей балериной театра оперы и балета имени Абая в Алматы, инициатором постановок балетов «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Жизель» А. Адана и «Лебединого озера» П. Чайковского, вела уроки и мастер-классы для старших балетных курсов Алма-Атинской музыкально-хореографической школы (ныне хореографическое училище им. А. Селезнева). Поэтому в Казахстане Г.С. Уланову по праву считают основателем казахского классического балета.

«Обыкновенная богиня» – так называли Уланову при жизни. Композитор Сергей Прокофьев написал для Улановой балет «Золушка». Режиссер Сергей Эйзенштейн приглашал сниматься в «Иване Грозном». Единственной балерине – ей при жизни были установлены памятники в Санкт-Петербурге (1984, скульптор М.К. Аникушин) и Стокгольме (1984, скульптор Е.А. Янсон-Манизер). В Голландии был выведен сорт тюльпанов «Уланова». Во Франции знаменитый зал «Плейель» после

реконструкции открывался представлением в ее честь. Уланова – первая «звезда», открывшая эру зарубежных турне советского балета. Первые гастрольные гастроли Большого театра в 1956 году в Лондоне, где великая балерина танцевала Жизель и Джульетту, имели триумфальный успех, равно которому, по свидетельству зарубежных авторитетов, они не видели со времен Анны Павловой.

Об Улановой написано много книг и статей, по-прежнему впечатляет широкоформатный фильм-балет «Ромео и Джульетта», созданный в 1954 году. Особенности улановского стиля в многочисленных интервью раскрывают ее ученики – известные артисты балета. Выходят на экран документальные фильмы «Памяти Улановой» (1998) и «Уланова навсегда» (2005) режиссера Н. Тихонова.

Но слова, краски и мрамор не могут до конца запечатлеть неповторимое мгновение вдохновенного танца, уловить его живой трепет. В кино танец Улановой невольно подчинен законам киноискусства, и не сравним с тем, каким он предстает в спектакле, на сцене театра. Недаром знаменитый французский киноактер Жерар Филип, увидев Уланову в Большом театре в балете «Золушка», воскликнул: «Увы! Кинофильмам никогда не передать все ее обаяние и нежность, которые уловил наш глаз».

По сей день остается неразгаданным: как удавалось ей столь гармонично сочетать возвышенные романтические идеалы с предельной правдивостью переживаний? Сложные «формулы» танца превращать в откровения души, близкие любому неискушенному зрителю, а простой жест, шаг, бег обращать в действие, потрясающее своей эмоциональной силой? Сочетание жизненной правды с чистотой и строгостью великих традиций классической хореографии в творчестве Улановой выражено с особой полнотой. Поэтому ее искусство, по-прежнему, остается вершиной, символом современного балета.

Сегодня почти нет свидетелей тех военных театральные сезонов, которые стали переломными в жизни балетной труппы молодого

казахского балета. Но есть воспоминания самой Г.С. Улановой, статьи искусствоведов, театральных критиков, зрителей. Сохранились немногочисленные архивные кинозаписи репетиций, уроков, выступлений балерины на казахстанской сцене.

Наше поколение знакомится с творчеством великой балерины по книгам, фотоальбомам и кинофильмам. Но даже такой «неживой» материал заставляет по-новому относиться к профессии артиста балета.

Галина Уланова – балерина, сумевшая соединить чувства и их внешнее выражение в единое невидимое целое. Танцовщица со средними данными, она смогла поднять на новую ступень многогранность танцевальной техники, выработать систему «танцевального психологизма» и правды создаваемых хореографических образов. Игра Улановой, ее мимика – это переживания драматической актрисы огромного масштаба.

Выразительность – это то качество, которого сегодня не хватает на балетной сцене. Поэтому творческий путь Г.С. Улановой, созданные ею хореографические образы, ее высокое актерское мастерство являются наглядной школой для современного поколения балетмейстеров и артистов-исполнителей.

Этим и определяется, на наш взгляд, актуальность исследования.

Цели исследования:

- 1) показать значимость творчества Г.С. Улановой в становлении и развитии балетного искусства Казахстана;
- 2) обобщить ценность хореографического наследия балерины для современных казахстанских артистов.

Задачи:

1. Проследить творческий путь Г.С. Улановой.
2. Проанализировать особенности ее исполнительского мастерства.
3. Раскрыть актерский талант Г.С. Улановой.
4. Показать работу Г.С. Улановой как танцовщицы, балетмейстера, педагога в театре оперы и балета им. Абая в Алматы.

5. Выявить преемственность традиций в творчестве артистов казахстанского балета на современном этапе

Объект исследования – творчество Г.С. Улановой

Предмет исследования – составляющие профессионального мастерства Г.С. Улановой при создании хореографического образа.

Методологической основой при написании работы послужили:

1) монографии Б. Львова-Анохина, А. Дайняк, Т. Кравченко, С. Давлекамовой, раскрывающие творческую биографию Улановой;

2) сборник статей критиков, современников балерины, записи интервью, воспоминаний, материалы архивных изысканий и личная переписка, включенные в книгу «Уланова Галина Сергеевна» из серии «Русский мир в лицах».

3) монография Б. Тарасова «Как создавалась легенда», где раскрываются особенности мастерства Улановой, современное прочтение созданных ее образов;

4) учебные пособия Л. Сарыновой, Д. Абирова, Г. Жумасеитовой, отражающие история становления и развития казахского балета.

Методы исследования. В работе мы использовали

- метод изучения и анализа литературы по теме исследования,
- исторический метод,
- просмотр видеоматериалов,
- наблюдение, сравнение, обобщение.

База исследования: Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая города Алматы (ГАТОБ) и Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» города Нур-Султан Республики Казахстан.

Гипотеза исследования: мы предположили, что хореографические образы, созданные Г.С. Улановой – это своеобразное учебное пособие по формированию сценической выразительности и актерского мастерства, что изучение творчества великой балерины и ее наследия способно оказать огромное влияние на повышение профессионализма молодых артистов.

Новизна исследования заключается в выявлении преемственности исполнительских и педагогических приемов Г.С. Улановой в творчестве современных артистов казахстанского балета.

Практическая ценность работы: материалы исследования могут быть использованы в качестве дополнительного источника теоретического курса по истории балета, на практических занятиях по актерскому мастерству в работе руководителей любительских хореографических коллективов, балетных студий и школ, педагогов дополнительного образования.

Квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, приложения.

ГЛАВА 1. ГАЛИНА УЛАНОВА – ЛЕГЕНДА РУССКОГО БАЛЕТА

1.1 Становление и творческий путь балерины

16 мая 1928 года Галина Уланова на сцене Кировского театра танцевала свой выпускной спектакль – «Шопениану» М. Фокина. Это было начало артистического пути юной балерины.

29 декабря 1960 года Уланова тоже танцевала «Шопениану», но это был ее последний спектакль на сцене Большого театра.

Между этими двумя «Шопенианами» – целая эпоха в истории хореографии, ее золотая страница, прекрасная жизнь в искусстве, жизнь в танце.

Галина Уланова родилась 8 января 1910 года в Петербурге. Ее отец Сергей Николаевич был актером и режиссером балетной труппы Мариинского театра, а мать, Мария Федоровна, солисткой балета того же театра, несколько позже – выдающимся педагогом классического танца. На той же сцене зрители видели прекрасные партии в исполнении Петра Николаевича Уланова, дяди Галины Улановой.

Родители до рождения дочери думали, что будет мальчик. Отец растил девочку, как растил бы сына – брал ее на охоту, рыбалку. Но с детских лет будущую балерину окружала атмосфера театра. Еще совсем девочкой она узнала, как прекрасен балет, и вместе с тем поняла, как трудна жизнь балетного артиста. «У меня сложилось отчетливое представление, что мама никогда не отдыхает и никогда не спит. И я, слыша разговоры о том, что и мне предстоит учиться и стать балериной, с ужасом и отчаянием думала: неужели и мне придется так много работать и никогда не спать?» – вспоминала Галина Уланова [8, с. 34].

Решение родителей отдать единственную дочь в балетную школу было обоснованным. Причина была совсем не в желании продолжить традиции семьи. Родители не считали, что дочь балетных актеров обязательно должна стать балериной. Но Галина была рождена для этого –

удивительно тонкая восприимчивость к прекрасному, врожденная музыкальность, мягкость и грациозность движений. В сентябре 1919 года Галина Уланова поступила в Государственную хореографическую школу. Как вспоминала Галина Сергеевна, в дальнейшем она уже не задумывалась о смене профессии: «Я была слишком мала, когда меня привели в училище на улице Росси. Потом ни о каком другом деле думать уже не приходилось».

Попав в девичий интернат, Галя замкнулась. Сначала танцевальные занятия были связаны с холодными залами, голодными обмороками учениц и тяжелым трудом. Первым педагогом Галины Улановой стала сама Мария Федоровна. Гале было девять лет; она была робкой и застенчивой девочкой, сильно переживала разлуку с родным домом, поэтому каждое утро, когда в класс входила ее мать, бросалась к ней со слезами на глазах. Она совсем не хотела становиться балериной, всей душой ненавидела занятия. «Нет, я не хотела танцевать. Непросто полюбить то, что трудно. А трудно было всегда, это у всех в нашей профессии: то болит нога, то что-то не получается в танце... Сейчас думаю, как вообще жива до сих пор, не знаю!» – вспоминала впоследствии Галина Уланова [8, с. 204].

Ей было очень тяжело еще и в силу природной застенчивости. Она терялась, когда приходилось выступать перед аудиторией, а условная балетная пантомима ей вообще не давалась – по этому предмету самой частой ее оценкой была «единица».

Затем ее педагогом стала А.Я. Ваганова. В классе она стала одной из первых учениц.

Юная Галя Уланова вышла из стен училища 16 мая 1928 года, станцевав в выпускном спектакле Сильфиду из балета «Шопениана». Дебют Улановой в качестве профессиональной танцовщицы состоялся 21 октября 1928 года. Она танцевала партию Флорины в «Спящей красавице». Большой успех, который принесли ей первые же выступления, не

вскружил ей голову, а, напротив, заставил усиленно работать над собой, совершенствовать технику и актерское мастерство. Она тренировалась так, что к концу занятий полотенце полностью пропитывалось потом, превращаясь в мокрую тряпку. Предъявляя к себе максимальные требования, она никогда не пропускала занятий, всегда была пунктуальна и педантична, ни разу не нарушив режим.

С большим успехом в 1929 году прошло ее первое выступление в «Лебедином озере», но сама она снова не испытала чувства удовлетворенности от своей работы. Одетта-Одиллия в ее исполнении совершенствовалась от спектакля к спектаклю благодаря кропотливому и неустанному труду самой балерины. Работая над ролью, Уланова много читала, импровизировала и размышляла над образами. Это была уже ее собственная система, в основе которой лежало «обещание самой себе выполнить то-то и то-то. «Это было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом», – вспоминала Галина Сергеевна [12, с. 77].

Огромную роль в судьбе Улановой сыграл руководитель балетной труппы Кировского театра Ф.В. Лопухов. Первые годы выступлений показали самокритичной балерине крайне неудачными. На самом деле, не все шло гладко, но Лопухов продолжал верить в талант молодой Улановой, поручая ей самые разнообразные и сложные в техническом плане партии.

В 1932 году Уланова станцевала главную партию в балете «Жизель». Ни разу в жизни не видевшая Жизель в исполнении таких прославленных балерин, как Анна Павлова или Тамара Карсавина, Галина Уланова была практически предоставлена самой себе и работала над созданием образа, доверяясь собственной интуиции. В ее Жизели появились совершенно новые черты – огромная духовная сила образа, его удивительная целостность и величие – все то, чего не было раньше даже у самых лучших танцовщиц, которым довелось исполнять эту партию. Этот спектакль, за

исключением некоторых небольших перерывов, она танцевала на протяжении всей своей творческой жизни.

Партию Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» Р. Захаров создавал с учетом особенностей исполнительницы. Свою Марию, трогательную и бесконечно печальную, Галина Уланова наделила огромной внутренней силой, которая постепенно становится все более отчетливой за внешней покорностью и безответностью девушки.

Г.С. Уланова стала первой исполнительницей роли Джульетты на сцене Кировского театра. Образ Джульетты – один из самых ярких и запоминающихся в творчестве Улановой. Ее постоянным партнером на сцене Кировского театра был Константин Сергеев. Также Уланова танцевала с М. Габович и Ю. Ждановым. А. Ермолаевым, В. Бакановым, Ю. Гофман, Н. Фадеечевым.

Репертуар Улановой удивительно многообразен. Юная, доверчивая и впечатлительная Золушка, простая и скромная Параша из «Медного всадника», поэтичная китаянка Тао Хоа из «Красного цветка», Мария из «Бахчисарайского фонтана», Джульетта, Жизель – все это сложные психологические образы, одухотворенные и живые характеры.

Исполняя партии классического репертуара, Уланова стремилась к психологической глубине и правде создаваемых образов, а в драматических балетах 30-40-х гг. прошлого века оставалась верна природе хореографического искусства, превращая в танец игровые мизансцены, позы, жесты. В этом и проявился «глубочайший и утонченный танцевальный психологизм Улановой», который «составил новую эпоху в истории хореографического искусства [12].

От спектакля к спектаклю слава Улановой росла, но она продолжала оставаться такой же самокритичной и требовательной к себе. «Я не помню случая, чтобы она позволила себе опоздать на репетицию. Если репетиция назначена в один час, Уланова стоит в час совершенно готовая, «разогретая», собранная, предельно внимательная», – вспоминал

балетмейстер Л.Лавровский. Как-то ей задали вопрос о том, почему она перестала танцевать «Лебединое озеро», которое удавалось ей так замечательно. Она ответила просто: «Я не могу танцевать хуже, чем Уланова». Из-за травмы она не могла больше выполнять некоторые технически сложные движения, которые прежде удавались ей, а заменить их другими, более простыми движениями, не считала достойным [11].

У нее почти не было близких друзей, она была подчеркнуто корректна даже с самыми близкими людьми. Все мужья Галины Улановой были намного старше артистки: режиссер Юрий Завадский, художник Большого театра Вадим Рындин, выдающийся артист Иван Берсенеv, знаменитый дирижер Большого Юрий Файер. Ее сопровождали блестящие мужчины, ценившие прежде всего редчайший талант и человеческую уникальность балерины. Расставаясь со своими мужьями, она сохраняла с ними достойные отношения [15].

В 1960 году Галина Сергеевна начала свою деятельность в качестве педагога-репетитора. «Я не хочу повторения себя в учениках, – рассуждала Галина Уланова, – это в любой области искусства порочный метод». Среди учеников Улановой – Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Нина Тимофеева, Людмила Семеняка, Светлана Адырхаева, Малика Сабирова, Ирина Прокофьева, Надежда Грачева, Алла Михальченко, Нина Семизорова, Николай Цискаридзе, Марина Колпакчи, Ида Васильева, Ольга Суворова. Уланова работала также с солистами Парижской оперы, Гамбургского балета, Шведского Королевского балета, Австралийского балета, артистами балетных трупп Японии [18].

Мир воспринимал Галину Уланову как возвышенный идеал, как прекрасную мечту о совершенстве и оказывал ей свои почести.

Единственной из балерин ей при жизни были установлены памятники в Санкт-Петербурге (1984 год, скульптор М.К. Аникушин) и Стокгольме (1984 год, скульптор Е.А. Янсон-Манизер, создавший целую серию скульптурных портретов балерины). В Голландии был выведен сорт

тюльпанов «Уланова». Во Франции знаменитый зал «Плейель» после реконструкции открывался представлением в ее честь.

Столько наград, сколько было у Улановой, не имел никто из балерин: народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического Труда, четырежды лауреат Сталинской премии, лауреат Ленинской премии 1957 года. Она получила премию имени Анны Павловой Парижской академии танца (1958 год), премию Оскара Парселли «Жизнь ради танца» (1988 год). Уланова была почетным членом Американской академии искусств, награждена Командорским орденом за заслуги в области искусства.

Квартира Улановой в Москве сделана мемориальным музеем.

В России создан Фонд Г. С. Улановой.

В 2010 году Центральный Банк России выпустил в обращение памятную серебряную монету 925 пробы (вес чистого металла 15,5 грамм) номиналом в 2 рубля, посвященную столетию со дня рождения Галины Улановой. Монеты выпущены тиражом 5000 штук

А. Толстой назвал Уланову «обыкновенной богиней». «Уланова – это болезнь моей души. Она божественна», – признавался актер и режиссер С. Михоэлс. «Она – гений русского балета, его неуловимая душа, его вдохновенная поэзия...» – писал С. Прокофьев, создававший специально для нее музыку балетов [22].

Один из крупнейших хореографов нашего времени, Ф. Лопухов, отказался от обычной профессиональной характеристики балерины: «Значение ее творчества все больше и больше выходит за пределы балетного театра. Не хочется разбирать ее искусство с обычных позиций: выяснять, какое у нее сложение, какой у нее прыжок, какие мышцы, какие па ей лучше удаются, какие хуже. Уланова переросла эти мерки, и применять их к ней нельзя... Она, как Павлова, вскрывает душу своих героинь и заставляет любить их красоту. Это и есть самое важное и самое трудное в искусстве» [22].

1.2 Особенности исполнительского мастерства Г.С. Улановой

Говорить о технике Улановой очень трудно. Даже профессионалы забывают свою эрудицию, увидев ее танец. «Я не могу даже пытаться говорить о танцах Улановой, это настолько великолепно, что я не нахожу слов», – сказала после «Ромео и Джульетты» знаменитая английская балерина Марго Фонтейн [15, с. 67].

Действительно, когда мы смотрим танец Улановой, мы даже не замечаем, какое она исполняет па. Мы только видим, что она в эту минуту чувствует, что она хочет сказать нам, зрителям.

О многих балеринах говорят, выделяя какой-нибудь отдельный элемент танца, наиболее удающийся актрисе. Говоря о танце Улановой, трудно выделить в нем какие-то составные элементы, у нее нет исключительных, броских внешних данных или особой, подчеркнутой яркости отдельных приемов, о которых можно было бы говорить обособленно. Но у нее есть пластическая гармония, пластическое единство, которые мы не встречаем у других танцовщиц прошлого и настоящего, и которые создают неповторимость танца Улановой. Она подняла на новую ступень многогранность танцевальной техники, добиваясь одинаково свободного владения всеми, если можно так выразиться, «регистрами» танца.

Если посмотреть Уланову во втором акте «Жизели», то это актриса элевационной техники, ее сфера – это полеты, прыжки, узор мелких тер-атерных движений, при быстроте и легкости исполнения создающих впечатление полетности. В таких балетах, как «Щелкунчик», «Лебединое озеро» или «Спящая красавица», Уланова – актриса адажио, которая вслед за Чайковским видит в нем как бы основу балетной драматургии.

Уланова придает адажио в балетах Чайковского особую внутреннюю и пластическую значительность, делая их действительно лирической кульминацией роли. Медленные темпы адажио звучат у Улановой

вдумчиво и проникновенно, кажется, что она неторопливо и негромко говорит о чем-то затаенном, самом заветном. Адажио Улановой отличается слитностью и певучестью. Оно не «распадается», не делится на арабеск, атитюд и связующие движения, а представляет собой неразрывную, логически последовательную танцевальную мелодию. Во время остановок она словно «допевает» танцевальную мелодию руками, поворотами корпуса, от этого создается впечатление, что ни на секунду не прерывается единое дыхание танца.

Улановой свойственна мышечная свобода и раскрепощенность как в танце, так и в пантомиме, в моменты сильных драматических переживаний. Мы часто видим, что танцовщик или танцовщица, довольно легко танцующие самую сложную вариацию, в момент драматической кульминации делаются напряженными, не способными искренне передать сильные чувства и страсть. У Улановой нет этого даже в сценах наивысшего потрясения, она всегда свободна и органична [12].

Сверстница и творческий соратник Улановой балерина Т.М. Вечеслова пишет в своей книге: «Лицо Улановой почти не выдает того состояния, которым в данный момент наполнено ее существо. Это ее особый дар. В самые сильные моменты душевного волнения лицо артистки почти спокойно. Только чуть сильнее раскрываются глаза, губы, поднимаются еле заметные черточки бровей. Но всем ее едва уловимым движениям предшествует мысль, которая развивается неуклонно и властно, захватывая зрителя своей правдой» [16, с.87].

То же самое и в танце. Уланова очень часто сложным танцевальным движениям и комбинациям придавала видимость простоты и легкости, делала самые трудные технические приемы как бы незаметными. Балерина сохраняет правильную, мягко округлую форму рук в пируэтах, турах и других сложных «вращательных» движениях. Она умеет делать их в особом, как бы замедленном ритме. Технически сложным движениям она придавала внутренний смысл. Так, все тридцать два фуэте в «Лебедином

озере» кажутся как бы единым возгласом, глубоким радостным вздохом, внезапно просиявшей улыбкой.

Просматривая фото и видео- материалы, обращаешь внимание на образную выразительность улановского арабеска. Кажется, что балерина отрывается от земли, этому впечатлению помогает не только легкость ноги, стопы, но и глубокий, мягкий прогиб спины, линия протянутых рук, положение кисти. «Уланова в танце кажется почти нереальной, неосязаемой. Ее арабеск неповторим в своей певучести, мягкости, он долгие мгновения не обрывается. Уланова уже исчезла со сцены, а впечатление такое, что арабеск продолжается, тает на глазах, словно актриса оставила после себя свет», – говорит Т. Вечеслова [12, с. 89-90].

Прелесть улановского «летающего» арабеска не только в красоте линий, а прежде всего в том образном, поэтическом смысле, который вкладывает в него актриса. Еще М. Фокин говорил: «Чтобы вернуть танцу его духовную содержательность, надо в нем исходить из жеста, а жест строить на законах естественной выразительности...», «...и арабеск имеет смысл только тогда, когда он является жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль, влечение всего тела, движение всем существом... Если же нет этого движения, если нет жеста, а есть только «поднятая нога», то арабеск становится несносной глупостью» [17, с.56].

Вот у Улановой есть этот смысл, это стремление ввысь, вдаль, и поэтому ее арабеск получает неповторимую прелесть, мечтательную устремленность. Порой арабеск Улановой таит в себе разный смысл, выражает разное настроение.

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» он гордый, торжественный, его мечтательность полна радостной надежды. В третьем акте те же арабески кажутся менее устремленными, словно поникшими, скорбными, а в сцене с Заремой они тревожны, незаконченны, прерывисты. В сцене обручения Ромео и Джульетты арабески носят строгий благоговейно молитвенный характер. В «Лебедином озере»

арабеск видоизменяется – склоненная к руке голова создает образ птицы, а «выход» из арабеска в другую позу кажется мгновением превращения птицы в девушку.

Dovelopés (медленное «выведение» ноги) Улановой покоряет мягкостью, плавной музыкальностью, отсутствием малейшего напряжения. Оно становится выразительным и одухотворенным. Балерина «выводит» ногу вперед или в сторону с такой же естественностью, как свободный и легкий взмах руки. Нога «поет» так же чисто и певуче, как, могут «петь» только руки. *Dovelopés* Улановой кажется «маленькой пластической поэмой целомудрия и чистоты» (Львов-Анохин).

У Улановой даже самый простой жест приобретает особую значительность и содержательность, каждое движение, каждый шаг или поворот, каждый взгляд, поднятые или опущенные глаза – все искусство.

Особенности тех или иных элементов танцевальной техники Улановой определяются все тем же основным ее качеством – кантиленностью, пластической певучестью. Она умеет скрыть, сделать незаметным подготовку, подступы к самым трудным движениям. Ее *препарасьон* (подготовка) приобретают танцевальный характер, становятся частью танца, нигде не мешая его непрерывности.

Па-де-бурре Улановой льются словно струйки воды, образуя единую вибрирующую линию. Во втором акте «Жизели» кажется, что ее уносит ветер, что она улетает, растворяется в воздухе. В последнем акте «Бахчисарайского фонтана» – словно воспоминания, проносящиеся неслышно и бесследно. Бесконечное, непрерывное *па-де-бурре* в «Умирающем лебеде» наполнено целой гаммой различных настроений, выражает постепенно замирающий трепет жизни.

Прыжок Улановой поражает не силой и высотой, а легкостью и непрерывностью, кажется, что она все время в полете, что она летит, парит в воздухе, не опускаясь на землю. Уланова обладает редчайшим свойством – «баллоном», то есть умением на секунду «задержаться», «повиснуть» в

воздухе. Это происходит оттого, что в воздухе она сохраняет всю чистоту и точность позы, умеет создать впечатление полета строго продуманной и точно рассчитанной координацией движений тела в прыжке.

У Улановой от природы нет исключительного прыжка и шага, но высокое и мягкое «выведение» ноги, горизонтальное направление прыжков, которое всегда сохраняется, делает ли она их по диагонали или по кругу, устремленность в положении рук – все это создает впечатление ровного полета, плавного парения, его неиссякаемости, непрерывности. У нее удивительно мягкое плечо, почти не заметно момента взлета и приземления, усилия, которым балерина поднимает свое тело в воздух. Кажется, для того, чтобы взлететь, ей нужно только глубоко вздохнуть.

Великий реформатор балета Ж.Ж. Новерр писал в своих «Письмах о танце»: «Разве есть что-либо более пленительное, сударь, нежели изящество, порожденное легкостью? Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь, и когда они обретают тот благородный и непринужденный облик, который скрывает усилие и обнаруживает одну только легкость». Именно в том, что танец Улановой абсолютно скрывает усилие и обнаруживает одну только «легкость», и заключается его прелесть. Причем эта легкость не только природное качество, но и результат высокой техники. В этом сказалось влияние школы А.Я. Вагановой, которая всегда требовала от танцовщиц уверенности и точности в исполнении движений [14].

Виртуозность Улановой – это, прежде всего, ее легкость. Уланова как бы «снимает» концовки сложных технических движений, у нее почти неуловим момент прекращения движения, кажется, что оно не кончается, а как бы постепенно угасает, растворяется в воздухе. Недаром известная балерина А. Шелест называет движения Улановой «тающими». Даже вращения она умеет делать в как бы замедленном ритме.

Уланова избегает подчеркнутых остановок, не чеканит движения и позы, ее танец отражает тончайшие нюансы внутренней жизни, все

нюансы настроения, неуловимые душевные порывы. Это особый характер виртуозности Улановой, где на первом месте стоит не четкость и рельефность классики, а живая изменчивость пластических линий, их слияние, соединение в единые танцевальные монологи и диалоги.

Уланова образец классической балерины, и в то же время в ней нет и следа академической сухости. Каждая поза у нее привлекает своей законченностью, когда положение ног и корпуса, наклон головы, изгиб рук самым совершенным образом согласованы между собой, образуя стройное соотношение, сочетание линий, пластическую гармонию целого. В любой позе красивые, выразительные стопа и кисти рук как бы завершают общий рисунок, делая танец воплощением человеческой грации.

Действительно с неповторимым изяществом Уланова исполняет все движения на пальцах, мелкие заноски, па-де-бурре, антраша катр, антраша труа, бризе и т.п. Танцуя на пуантах, она «точно острием пера по бумаге» рисует четкий и тонкий узор, не допуская ни единой «помарки». В пластике кистей у Улановой совсем нет манерности, условности и напряжения. Движения ее рук также естественны и чутки.

Уланова иногда позволяет себе на мгновение в чем-то нарушить привычные балетные каноны и правила – робко втянуть голову в плечи, чуть ссутулиться, словно под тяжестью горя, стоять вне канонической балетной позиции, – эти моменты придают особую жизненность ее поведению на сцене. Но, конечно, Уланова пользуется этим приемом с величайшей осторожностью и тактом, так, чтобы это не нарушило общий рисунок и красоту танца. Она может позволить себе это именно потому, что мало кто из балерин так бережно относится к хореографическому тексту своих партий, к мельчайшим особенностям стиля танцевального рисунка. В этом смысле Улановой свойственна необычайная тщательность, как говорят в балете – «аккуратность», скрупулезность великой актрисы.

Уланова не допускает ни одного смазанного движения, добивается абсолютной законченности каждого, самого мельчайшего штриха в

хореографическом рисунке. Причем при такой чистоте техники Уланова ни на секунду не выходит из образа, не упускает ни одного психологического нюанса, всегда сохраняет настроение танца, его состояний и чувств. И в моментах неподвижности, статики Уланова не менее выразительна, чем во время динамического танца, ее задумчивые остановки, позы так же красноречивы, как паузы у драматического актера. Разве можно забыть ее фигуру и лицо в статичном «триптихе» пролога «Ромео и Джульетты», ее паузы в сцене смерти из «Бахчисарайского фонтана», позу упавшей в беспмятстве Жизели.

В партии балерины есть так называемые «белые пятна», «пустые места» – несколько тактов, когда балерина в адажио идет к партнеру или к месту, откуда начнется вариация. У Улановой никогда не бывает таких «пустых», «белых» мест. Она ни на секунду не выходит из образа, она умеет простому ходу, шагу, пробегу придать стиль танца, который только что исполнялся или будет исполняться ею. Знаменитый улановский бег обретает характер самого образного, захватывающего танца [12].

Уланова является «образцовой», «чистой» классической танцовщицей, но она часто обогащает язык балетной классики элементами характерного танца. Уланова может не делать движения точно так, как его делают в характерном танце, но она схватывает стиль, манеру его исполнения и соответственно окрашивает рисунок классической партии.

В «Бахчисарайском фонтане» в первом акте у нее – «польские» руки, особая манера держать голову. Улановская мазурка на пальцах не менее горделива, зажигательна, точна по стилю, чем мазурка характерных танцовщиц. Оставаясь в строгих канонах обобщенного классического танца, Уланова умеет придавать ему оттенок национального своеобразия.

Очень тонко чувствует актриса характер русского танца в таких балетах, как «Медный всадник» или «Каменный цветок».

Она подтверждает слова Адама Глушковского: «Сколько неги, чувства, движения, благородства в русском танце! Тут нет ничего

вакхического, ничего резко чувственного или похожего на французские изысканные аттитюды. Это русский менуэт, только грациозный, лишенный накрахмаленной вычурности и вытяжки» [6, с. 32].

Во время лондонских гастролей Большого театра одна английская газета писала: «Надо видеть Уланову, чтобы понять, как велико искусство балета». Своим танцем Уланова доказывает неисчерпаемость и глубину выразительных средств в балете [22].

1.3 Актерский талант Г.С. Улановой

Актерское творчество это всегда самораскрытие, и Уланова сохраняет в этом самораскрытии удивительное достоинство и сдержанность. И тем благодарнее остаемся мы, молодые артисты, за те драгоценные крупы заветного, выстраданного, пережитого ею, которые получаем из спектаклей Улановой. Она приносит на сцену глубину своего жизненного опыта, своего интеллекта, своей сдержанности и мудрости.

Глядя, как она танцует Жизель, кажется, что слышишь ее смех, ее детский лепет, потом гневный крик и бессвязные, отрывистые речи безумия. Можно различить, когда Уланова в танце «говорит» и когда «молчит». Можно понять, что ее Джульетта восторженно и пламенно говорит о своей любви, а пленная Мария молчит, не произносит ни одного слова, замкнувшись в своем горестном отчуждении.

«В классических партиях Уланова полна выразительности, невиданной в балете двадцатого столетия...» – писал Сергей Прокофьев.

Галина Уланова – балерина, которая постигла глубочайшую тайну искусства. Она сумела соединить чувства и их внешнее выражение в единое невидимое целое. Мимика Улановой настолько правдива и естественна, что крупнейший кинорежиссер С. Эйзенштейн мечтал о том, чтобы она играла роль царицы Анастасии в его фильме «Иван Грозный».

Выдающийся советский актер Н.П. Хмелев писал об Улановой: «В ее игре, танце не было ни одного момента, движения и позы, которые не были

бы оправданы. Игра Улановой, ее мимика, выражение глаз – переживания драматической актрисы огромного масштаба, облеченные в совершенную хореографическую форму» [18].

Драматическая выразительность Улановой – это нечто гораздо большее, чем так называемый мимический дар, мимическая выразительность, которые часто встречаются в балете. Мимикой балетные артисты в большинстве случаев стремятся изобразить результаты тех или иных переживаний, знаки тех или иных чувств. Уланова же умеет передать зарождение и развитие чувства, самые процессы внутренней жизни человека. Каждый, даже мимолетный, взгляд или движение Улановой является важнейшим звеном в ее исполнении, определяет смысл последующего танцевального куска.

Мир спектакля для нее словно полон неожиданностей, как бы внезапно возникающих случайностей, на которые она чутко и непосредственно отзывается. Точно зафиксированный танцевальный рисунок, каждую деталь сценического поведения она воспроизводит так, словно это родилось только сейчас, в данный момент. Вот это непосредственное, живое восприятие всех объектов, эти якобы произвольные, непреднамеренные, неожиданные реакции создают впечатление правды ее жизни на сцене.

Танцуя Джульетту, всякий раз, когда с лица Ромео падает маска и она, пораженная, останавливается, кажется, что Уланова видит его лицо впервые, что именно сейчас, происходит это чудо зарождения любви. Сама Уланова пишет: «Вообще-то работа над «Ромео» была трудной. Музыка Прокофьева мы почувствовали не сразу. Прокофьевская Джульетта романтическая, шекспировская – скорее земная. Мне же надо найти свою Джульетту, которая бы сочетала и то и то...».

Когда в роли Марии («Бахчисарайский фонтан») Уланова, озираясь, проходит по ханскому дворцу, верится, что она впервые попала сюда, что ей чужд и незнаком этот пестрый и пышный мир. Добиться такого

ощущения в балете, где рисунок танца и пантомимы так строго точен, неразрывно связан с музыкой, необычайно трудно. Уланова достигает этого, в танце и пантомиме ей удается подлинно жить, действовать, чувствовать.

Уланову часто называли лирической актрисой. Но развитие дарования Улановой – это постепенное движение от лирики к трагедии. В хрупкой и беззащитной Марии появляются черты непримиримости, в нежной Джульетте начинают звучать страсть и воля, а сцена сумасшествия в балете «Жизель» не просто трогает наше сердце, но и глубоко потрясает. Растут мужество и философский масштаб образов Улановой. Лирическая танцовщица становится актрисой высокой трагедии. Внутренний мир своих героинь Уланова видит сложным и в то же время ясным. Возвышенное для нее всегда просто, а красота естественна. Она, как никто другой, умеет обобщать конкретное, поэтизировать жизненное, возвышать обычное.

Пластическая гармония великой танцовщицы у Улановой сочетается с деталями тончайшей драматической актрисы. Она всегда ищет их, зная, что «есть в искусстве какая-то тайна штриха, единственно верной детали, которая неожиданно дает свет и смысл целому» [6]. Уланова любит в своих партиях кусочки простых действий, потому что они помогают ей ощутить правду происходящего на сцене, позволяют найти что-то новое, вновь обрести свежесть импровизационного самочувствия, которое необходимо для подлинной жизни в образе.

У Улановой нет никакого разрыва между пантомимой и танцем, переход от одного к другому естествен и незаметен. все действия, которые она совершает на сцене, насквозь танцевальны. Накрывает ли она на стол или гадает, обрывая лепестки ромашки в «Жизели», вытирает ли пыль в «Золушке» и т. п. – во всех этих эпизодах у нее нет ни одного движения, которое казалось бы чужеродным природе балетного искусства, не было бы подчинено музыке. Мимическая партитура ее ролей строго сочетается и

соразмеряется с выразительностью всего тела, танца, одно дополняет другое, сливаясь в неразрывное целое. Опять-таки здесь сказывается чувство меры, гармонии, не допускающее никаких излишеств, никакого «перевеса» одних средств выразительности за счет других.

Удивительно тонко чувствует Уланова режиссуру спектакля, его режиссерский план, композицию. Она всегда создает продуманную композицию роли, логика ее творческого замысла всегда очень ясна. Актер и режиссер Н.П. Охлопков писал: «Уланова не только танцует, но раскрывает тонкую психологию образа. Она всегда несет мысль, великолепное содержание в танце» [12, с 56].

Много пишут и говорят об обобщенности улановских образов. Балерина часто ведет роль от предельной жизненной конкретности к высокому философскому обобщению. Почти в каждой своей роли Уланова проживает как бы две жизни: реальную, простую, отмеченную правдой характерных штрихов и подробностей жизнь шаловливой девочки Джульетты, простодушной крестьянки Жизели, забитой сироты Золушки, молоденькой содержанки Корали, – и другую – возвышенную, приподнятую над бытом, прекрасную и бессмертную «жизнь человеческого духа». Рассказ о той или иной конкретной женской судьбе становится философской поэмой о самом существе и смысле женской любви, подвига, героического самоотвержения. Но даже в моменты наивысших драматических потрясений, глубочайших сценических переживаний она помнит о красоте и законченности позы, о чистоте линий танца. В Улановой удивительно гармонично соединяются вдохновение, непосредственность чувств со строжайшим внутренним контролем, не допускающим ни малейшей погрешности танца. Это сочетание доступно только великим актерам [7].

Уланова умеет подчинить свое искусство общему замыслу, требованиям спектакля, ансамбля. Она прекрасно владеет искусством сценического общения, говоря языком драматического театра, чутко

«слушает» партнера, ни на секунду не теряет с ним связи, отзывается на каждый оттенок его настроения. Иногда даже самый характер ее танца неуловимо меняется в зависимости от индивидуальности партнера. Она абсолютно «сливалась» с Ромео – Сергеевым в, возвышенном порыве юной любви, это был неповторимо гармоничный лирический дуэт, пример сценического, художественного «согласия и созвучия». Танцуя Джульетту с М. Габовичем, который был мужественным и внутренне зрелым Ромео, она казалась совсем хрупкой, в чем-то трогательно беспомощной. С Ю. Ждановым, который принес в роль Ромео юношескую наивность и простодушие, Уланова – Джульетта приобрела новые черты: женственную мудрость, любовно-материнское отношение к возлюбленному.

Рассматривая фотографии Улановой различных лет, поражаешься тому, как она постепенно преобразуется, как весь ее облик становится все более артистичным и значительным. На первых снимках – детское, «полусонное» личико, изящная фигурка, прелесть юности. Потом все кажется более одухотворенным, глаза становятся серьезнее и как будто больше, каждая поза пленяет не только чистотой пластических линий, но и ясной выразительностью.

Критики писали, что Уланова «думает не о том, чтобы сделать больше фуэте, чем кто-либо ранее, а о том, как наилучшим образом создать характер». Как драматический актер стремится сделать слова роли «своими», так и Уланова старалась сделать «своими», естественными, непосредственными все условные движения танца. Она выработала для себя внутреннюю актерскую технику, о которой говорил Станиславский, свои приемы, воспитывающие сценическую веру, внимание, помогающие сосредоточиться, войти в мир образа.

Вот что говорит об этом сама Уланова:

«Когда я – Джульетта – вхожу в ее комнату, я должна, обязана верить, что эта комната моя: вот мое зеркало, мое любимое кресло, моя постель... Не важно, что зеркало ничего не отражает, что постель –

жесткие доски, покрытые тканью, разрисованной «под парчу». Для меня все это должно быть привычным и дорогим. Обычно, входя перед началом действия в комнату Джульетты, я всегда стараюсь чуть-чуть подвинуть кресло, дотронуться до своего плаща, «посмотреть» в зеркало, и эти, казалось бы, ничего не значащие движения помогают создать реальное ощущение сценической обстановки, «поверить» в нее, почувствовать ее для себя необходимой и естественной» [8, с. 212-214].

В своей книге Уланова пишет, что актеру нужно иметь «свой секрет», «свое заветное», накопленное и утаенное от поверхностных и посторонних глаз. «Нужно иметь внутри заветную «шкатулочку» и опускать в нее все – впечатления жизни, природы. Хранить это, не расплескивать, не разбазаривать. Чем больше у актера накоплено в этой «шкатулочке», тем скорее он найдет в ней что-то для своих ролей, тем интереснее будет он зрителю». Это бессмертные заветы великого педагога.

Выводы по первой главе.

Г.С. Уланова – великая балерина XX века. Ее танец запечатлен в фото и видеоматериалах. Танцовщица со средними данными, она смогла поднять на новую ступень многогранность танцевальной техники.

Говоря о танце Улановой, трудно выделить в нем какие-то составные элементы, но у нее есть пластическая гармония, пластическое единство, которые мы не встречаем у других танцовщиц прошлого и настоящего, и которые создают неповторимость танца Улановой.

Невозможно провести грань между Улановой – великой актрисой, и Улановой – великой классической танцовщицей. Она сумела сделать выражением драмы, языком живого чувства самый классический танец. Танцевать для нее – значит играть, играть – то же самое, что танцевать.

ГЛАВА 2. ВКЛАД Г.С. УЛАНОВОЙ В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА КАЗАХСТАНА

2.1 Многогранность творчества Г.С. Улановой в театре оперы и балета им. Абая (Алма-Ата, 1942-1944 гг.)

Г.С. Уланову в Казахстане считают основателем классического балета. В годы войны она являлась ведущей балериной театра оперы и балета имени Абая в Алматы, была инициатором постановок балетов «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Жизель» А. Адана и «Лебединого озера» П. Чайковского. Не каждая театральная сцена может гордиться тем, что на ней танцевала сама Галина Уланова!

В Алма-Ату Галина Уланова приехала жить к своему мужу – известному театральному режиссеру Юрию Завадскому. Театр имени Моссовета был эвакуирован в Алма-Ату.

12 июня 2003 года в Алматы, на фасаде здания по улице Богенбай батыра, 140 установлена мемориальная доска в память о пребывании Галины Улановой в Алма-Ате в период эвакуации. В тексте следует, что Галина Уланова в столице Казахстана жила в 1941–1944 годы. Однако хронологические границы алма-атинского периода в биографии Галины Улановой нуждаются в уточнении. На сайте архива Перми приведен список спектаклей, в которых в период эвакуации Кировского театра танцевала Галина Уланова. Он составлен по газетным статьям, программкам и афишам:

Одетта-Одиллия – «Лебединое озеро» – 17 октября 1941 года – первое выступление в Молотове (в то время так называлась Пермь);

Мария – «Бахчисарайский фонтан» – 8 декабря 1941 года;

Пуатье – «Пламя Парижа» – 25 января 1942 года;

Красная Шапочка – «Спящая красавица» – 1 ноября 1943 года.

Из этого списка хорошо видно, что между 25 января 1942 года и 1 ноября 1943 года был перерыв в ее выступлениях. Очевидно, именно в эти

хронологические рамки и можно включить алма-атинский период в жизни и творчестве Галины Улановой.

Знакомая Галины Улановой по Алма-Ате Мария Лебедева (на тот момент она была студентка Казахского университета) писала: «Перед ее отъездом из Алма-Аты я попала к ней и попросила написать мне несколько строк, и вот она мне оставила автограф: «Милой Марии о моем пребывании в Алма-Ате. 21 сентября 1943 года. То есть из Алма-Аты Галина Уланова уехала, по-видимому, вскоре после 21 сентября 1943 года и, очевидно, сначала в Пермь, где продолжила выступать в спектаклях Кировского театра.

Очень интересна книга С. Давлекамовой «Галина Уланова: Я не хотела танцевать...» [8], основу которой составили беседы с Галиной Сергеевной, поделившейся с автором воспоминаниями о своей жизни. В этой книге мы находим подтверждение тому, что Уланова в Алма-Ату переехала в 1942 году (а не в 1941-м, как указано на мемориальной доске). Прочитую важную для рассматриваемого вопроса часть рассказа Галины Улановой: «Я не пробыла в Перми и до конца первого сезона. Репетировала новый балет, в котором я не участвовала. Вести же текущий репертуар тоже не могла из-за травмы ноги. И решила: поеду-ка я в Алма-Ату. Там в эвакуации находился Юрий Александрович Завадский с труппой театра имени Моссовета. Я поехала как бы на время, поскольку сезон уже заканчивался. Но в глубине души знала, что хочу остаться в Алма-Ате вместе с Завадским до конца войны... Так и вышло: осталась там до конца эвакуации в 1944 году. Считалось, что я как бы в командировке».

Поскольку конец театрального сезона приходится обычно на июнь, то переезд Галины Улановой из Перми в Алма-Ату нужно датировать весной 1942 года.

Ряд косвенных данных позволяют говорить, что великая балерина жила в гостинице «Дом Советов» на бывшей Красноармейской улице (ныне – имени генерала Панфилова). В Алма-Ате в годы войны, в связи с

эвакуацией из западных регионов СССР множества предприятий, сложилась критическая ситуация с размещением эвакуированных. Были задействованы все имевшиеся на том момент гостиницы, общежития, санатории и дома отдыха за городом. Под жильё использовались и служебные помещения. Как следует из архивных документов, эвакуированных актеров Мосфильма и Ленфильма (а это 500 сотрудников и членов их семей) решено было поселить в гостинице № 4 (выделив 105 комнат), в 220 комнатах из жилищно-коммунального фонда и 20 квартирах для руководящих работников, а также двух домах отдыха. Но в ноябре гостиницу № 4 передали военному ведомству, а проживавших там работников киностудий переселили в гостиницу «Дом Советов». Именно в этой гостинице и жили Галина Уланова и Юрий Завадский.

В газете «Караван» от 9 мая 2013 года А. Юдина в статье «Играли для победы» приводит свидетельство 90-летней алматинки Ады Вензовской. В годы войны ее отец отвечал за расселение артистов в городе: «На улице Панфилова находилась гостиница, где жили многие артисты. И мы с папой тоже снимали там номер, он находился между номерами Улановой и ее мамы». Подтверждение этого мы находим у С. Давлекамовой. Сама Уланова рассказала, что как-то, идя по Алма-Ате, неожиданно встретила композитора Сергея Прокофьева. Оказалось, они жили в одной и той же гостинице. А то, что Сергей Прокофьев жил в гостинице «Дом Советов». Надо сказать, что упомянутая гостиница, ее еще называли «Советской», находилась в пяти минутах ходьбы от Театра оперы и балета.

Гостиница «Дом Советов», в которой жили Уланова и Завадский не сохранилась, ее снесли в конце 1960-х. Этим и объясняется наличие мемориальной доски на другом здании. Хотя, на наш взгляд, было бы более разумным разместить мемориальную доску на здании Государственного театра оперы и балета имени Абая, в котором она работала почти два года. Факт длительного пребывания Улановой был бы

не только более известным среди горожан и гостей Алматы (количество людей, посещающих ГАТОБ, несравненно больше количества людей, которые проходят мимо мемориальной доски на улице Богенбай батыра), но и в определенной мере работал бы и на имидж самого театра.

За два военных сезона Г.С. Уланова подарила свой одухотворенный танец, овеянный высочайшей поэзией, а художественная личность – это не только уроки мастерства, но и призыв следовать требованиям балетного искусства. Балетная труппа, видя ее искусство танца, разжигала костер больших желаний, чтобы работать и добиваться творческих успехов [4].

Деятельность Улановой, ее собственные занятия и репетиции, длившиеся много часов подряд, требовательность к партнерам и всему коллективу балета были для всех артистов великолепной школой, уроками беспредельной творческой взыскательности.

Галина Сергеевна помимо исполнительской деятельности занималась и тем, что вела ежедневные уроки классического танца, возглавляла как Председатель Государственную экзаменационную комиссию в хореографическом училище, всегда подмечая талантливость будущих мастеров казахстанского балета. С тех пор Улановский дух трепетного отношения к танцу поселился в тех, кому суждено было осваивать классический репертуар.

Осенью 1944 года Г.С. Улановой было присвоено почётное звание «Народная артистка Казахской ССР».

Самая большая заслуга Г.С. Улановой в том, что она внесла своим творчеством уверенность молодому балету Казахстана в будущем, придала импульс для устремления к высотам профессионального классического балета, чтобы классический балет прописался в умах зрителей на долгие годы. Спустя много лет Г. Уланова написала: «До сих пор в моей памяти сохранились поэтические танцы казахского народа, тщательно слежу за развитием хореографического искусства этой республики». Сила добрых воспоминаний о людях, приветивших её в степной провинции Советов,

была так свежа, что Галина Сергеевна не могла не приехать в Алматы в 1995 году на первый международный фестиваль классического танца «Приз традиций».

Данный фестиваль (арт-директор и основатель – председатель Союза хореографов Казахстана Дюсенбек Накипов) учрежден с целью развития хореографии в Казахстане, расширения прямых творческих контактов с деятелями мирового балета, педагогами и балетмейстерами, а также поступательного движения Казахстана в пространство общечеловеческих ценностей. В программе каждого Фестиваля, помимо спектаклей и концертных выступлений, проходят мастер-классы в Алматинском хореографическом училище им. А. Селезнева, в балетной труппе ГАТОБ им. Абая, творческие встречи с педагогами.

Международный Фестиваль «Приз Традиций» в разные годы посетили звезды мирового балета: Ю. Григорович, М. Лавровский, М. Плисецкая, И. Лиёпа, Г. Таранда, Н. Семизорова, В. Писарев, У. Лопаткина и многие другие. А также труппы Большого театра России, Мариинского театра, Сан-Франциско балет, Театр Томаса де Мадрида и другие.

В 1995 году I-ый международный фестиваль классического танца «Приз традиций» открыла сама Г.С. Уланова. Президент Казахстана Н.А. Назарбаев, присутствовавший на вечере, вручил ей орден «Парасат». Орденом Благородства награждаются деятели науки и культуры, литературы и искусства, государственные и общественные деятели, а также граждане, внёсшие большой личный вклад в развитие и умножение духовного и интеллектуального потенциала Республики.

По согласованному решению хореографов Казахстана и международной балетной общественности фестиваль классического танца «Приз традиций», начиная с 1998 года, носит название «Международный фестиваль балета «Приз Улановой». Это наша признательность великой балерине, непревзойденному Мастеру и Учителю. Из года в год память о великой Галине Улановой передается из поколения в поколения.

Самым значительным мероприятием в культурной жизни Алматы стал гала-концерт 3 марта 2010 года в ГАТОБ им. Абая, посвященный 100-летию со дня рождения выдающейся балерины XX века. Организаторами концерта стали Союз хореографов РК, ГАТОБ имени Абая, Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнева, Конфедерация творческих союзов РК при поддержке акимата Алматы.

На сцене в этот вечер выступали прославленные мастера и начинающие артисты балета. Это очень символично, что молодежь исполнила партии, в которых когда-то на сцене блистала великая Уланова. Зрители увидели фрагменты из балетов «Шопениана», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро».

Сегодня наше хореографическое училище является ведущим в своей сфере учебным заведением во всей Центральной Азии. Наши выпускники работают не только в театрах страны, СНГ, но и за рубежом. Еще, будучи студентами многие из них становятся лауреатами международных конкурсов. Каждый год 8 января, в день рождения Галины Улановой, вся творческая общественность Казахстана приносит ей дань глубочайшего уважения и непреходящей благодарности.

Сцена, на которой сегодня танцуют ее последователи, до сих пор помнит неповторимые жесты, удивительную улановскую пластику и ее легкую поступь.

2.2 Традиции и современность балетных образов Г. Улановой в спектаклях казахстанских театров Нур-Султана и Алматы

В истории балетного искусства есть фигуры художников, которые утверждают эпоху. Мы знаем Шаляпина, Анну Павлову. И Галина Уланова – это такая же эпоха. Очевидно, тут дело в масштабе дарования, когда актер, строго следуя законам своего искусства, в то же время перерастает их рамки. Может быть, именно поэтому у Улановой учились многие певцы, музыканты, драматические актеры, режиссеры.

Для нас, современных артистов балета, Галина Уланова давно уже перестала быть просто великолепной балериной. Она – художник, мастер, у которого мы находим источник прекрасного и чистого вдохновения.

Сегодня в репертуаре двух казахстанских театров – Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (Алматы) и Национального театра оперы и балета «Астана Опера» (Нур-Султан) – есть балеты, которые по праву считаются «золотым фондом» классического искусства. Это «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Шопениана» Ф. Шопена, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева.

Обращение к балетам классического наследия закономерно – через это прошли в свое время многие художественные национальные школы. Балет как жанр входил в общекультурный обиход республики лучшими своими образцами, зачастую в блистательном исполнении.

С момента выхода первого классического балета на сцене Алматы прошло более 80 лет. За это время партии Марии, Жизели, Одетты-Одилии и др. перетанцевало не одно поколение балерин, принесших славу казахстанскому балету. З. Плужникова, Р. Тажиева, Г. Туткибаева, С. Кушербаева, Н. Тапалова, А. Сапугова и многие другие. Каждая танцовщица старалась и старается оставить свой след в истории балета. Каждая создавала и создает свой неповторимый образ. Но каждый раз мы обращаемся к творчеству великих художников, которые сделали эти образы бессмертными и на которых можно учиться. Поэтому бесценным материалом в постижении образа, в умении передать этот образ, мы вновь и вновь обращаемся к творчеству Галины Улановой.

«Жизель»

Знаменитая «Жизель» Адана, Готье, Сен-Жоржа, Коралли и Перро запечатлела излюбленные драматургические мотивы романтического балета — «двуплановость» действия, противоречие между «духовным» и реальным, поэзию видений, призраков, теней. В «Жизели» встречаются все

основные композиционные и хореографические принципы романтического балета (строгий классический строй танца, большое значение кордебалета, танец которого «симфонически» связан с танцем героини, многообразное использование арабеска, воздушный характер движений и т. п.), нашедшие здесь наиболее законченные и совершенные формы.

Этот балет казахстанскому зрителю подарила Г. Уланова в далекие 40-е годы прошлого века. В страшные годы войны на сцене царила красота. Сегодня «Жизель» идет на сцене алматинского театра в постановке Гульжан Туткибаевой, народной артистки РК. Балетмейстер сохранила не только хореографию Ж. Коралли, Ж. Перро и М. Петипа, но и смогла передать улановское настроение, улановское прочтение образа деревенской девушки.

Первый акт Уланова строила на остром жанровом контрасте. Весь первый акт – до сцены сумасшествия – Уланова проводила как утончённая комедийная актриса. Это предусмотрено текстом Коралли – Перро, и первая исполнительница «Жизели» Карлотта Гризи, по-видимому, так и выстроила роль, и на спектаклях Улановой зрители сразу же начинали улыбаться. Потому что с первых же сцен простодушная улановская Жизель старательно демонстрировала, что знает, как благовоспитанная барышня должна вести себя с настойчивым кавалером. Набор весьма бесхитростных приёмов шёл в ход, но природная непосредственность, увлечение танцами и любовь к Альберту брали верх, и весь выученный назубок ритуал примерного поведения забывался.

Это было и трогательно, и смешно, но зрители улыбались ещё и потому, что видели божественную улыбку самого улановского лица, утреннюю улыбку только что проснувшегося полурёбенка. Из этой улыбки рождались обе вариации первого акта, рождалась и главная лирическая тема спектакля – тема абсолютного, нескрытого и нескрываемого доверия. Оно сказывалось во всём, и в том, как Жизель брала под руку Альберта, и в том, как искала его взглядом. Это была картина такого

безграничного доверия, которое обмануть – великий грех и которое было обмануто бессердечно.

Финал первого акта был, конечно, ещё одним открытием балерины. Его можно назвать коротко, как и всю улановскую роль: смерть улыбки. Описать же его невозможно. В сцене сумасшествия (обычно столь хаотичной у неумелых актрис) в полной мере показала себя виртуозно-расчётливая техника Улановой-балерины, мастерство укороченного беглого жеста, мастерство бега вообще, бега повреждённой памяти, бега полусломленного тела.

Многие полагают, что второй акт никто так и не танцевал, ни до Улановой, ни после. Предельная нежность, безыскусственность, предельная безысходность. Во втором акте Жизель уже ничего не показывала, а просто вела себя как женщина любящая, но нелюбимая, утратившая доверие раз и навсегда, без колебаний принимающая свой жребий. Мольбы Альберта, как и повеления виллис, оставляют её непреклонной. Прощение, утешение, забота – всё это наполняет роль до краёв, но возврата к прошлому нет, как нет возврата к умершей улыбке.

Этот совершенно неожиданный поворот темы любви включался Улановой в более широкий и ещё более драматичный сюжет – танцевалось прощание, прощание навек, без всяких шансов увидеться снова.

Уланова первая наполнила образ Жизели ощущением огромной духовной силы. Это, а также удивительная цельность всего образа – то новое, что внесла она в интерпретацию балета. И с таких позиций трактуется Жизель современными балеринами.

Айгерим Джумагулова – алматинская Жизель – делится своими впечатлениями: «Я не первый раз танцую. Но каждый раз переживаю. Для меня Жизель – очень эмоциональный образ. В один момент она полная страсти, потом она умирает и нужно очень быстро переключиться. И это сложно. После репетиций и премьер ты чувствуешь опустошенность и усталость. Но я люблю Жизель», – признается прима.

«Жизель» – это балет-размышлени о силе любви, прощения, о мудрости добра, об искуплении зла.

Уже более ста лет партия Жизели входит в репертуар почти каждой значительной балерины. И многие, очень многие из них ограничиваются задачами техники и стилизации. Но по-настоящему воплотить классический образ – это еще не значит только бережно усвоить и воспроизвести лучшие традиции, связанные с его исполнением. Нужно создать его как бы заново, увидеть и раскрыть в нем нечто свое, живое, дотоле неведомое. Как когда-то создала Уланова свою Жизель.

«Лебединое озеро»

Балет на музыку П.И. Чайковского является самой известной в мире театральной постановкой. Шедевр хореографии был создан более 130 лет назад и до сих пор считается непревзойденным достижением русской культуры. «Лебединое озеро» – балет на все времена, эталон высокого искусства. Величайшие балерины мира почитали за честь выступить в роли Одетты. Белый Лебедь, символ величия и красоты русского балета, находится на недостигаемой высоте и является одной из самых крупных «жемчужин» в «короне» мировой культуры.

Пожалуй, ни в одном из балетов прошлого тенденции русской классической хореографии не представлены в такой полноте. Эта полнота определяется не только тем, что в партии Одетты – Одиллии встречаются почти все темпы и виды классического танца, от скульптурно-законченного адажио второго акта до стремительного, экспрессивного дуэта третьего акта. Самое главное заключается в том, что вся эта танцевальная сложность выражает существо значительного по мысли образа, естественно соединяющего сказочность и человечность.

Балет «Лебединое озеро» – «долгожитель ГАТОБа в Алматы, его самая популярная постановка. Впервые алматинцы увидели «Лебединое озеро» в 1938 году в постановке Л. Жукова. В сезоне 1939/40 года постановку осуществил Ю. Ковалев. В начале войны с труппой работает

балетмейстер Киевского театра оперы и балета – Г. Березова. Инициатором возобновления балета в 1942 году является Г.С. Уланова, она же и исполняла партии Одетты-Одилии.

Уланова создает свою собственную, цельную философскую концепцию образа. Критики отмечали, что Уланова танцует «меланхолию сердца», «мечтательную грусть, изнеможение жизни», что ее танец необычайно ясен, «и от этой хрустальной ясности еще трагичнее воспринимается музыка Чайковского...».

Одетта – заколдованная девушка, в момент встречи принц узнает в белой птице, в сказочной королеве лебедей – человека, девушку. Этой драматургической концепции соответствует пластическая образность партии. Все движения корпуса и рук, напоминающие взмахи крыльев, у Льва Иванова исходят из своеобразно трактованного арабеска, но стоит только Одетте опустить руки, смущенно склонить голову, как в этой застенчивой, девичьей повадке начинает видеться человеческое существо.

Сходство с птицей достигается не «впрямую», не формально, не с помощью воздушной, элевационной техники, прыжков (их почти нет). Оно создается выразительными волнообразными движениями рук при выпрямленном, чуть устремленном вперед корпусе, своеобразными позами, например, когда голова покоится на вытянутой вперед руке, словно прикрытая крылом; иногда впечатлению помогают нервные, словно «вздрагивающие» «переборы» ног, особый характер па-де-бурре.

Этот рисунок движений каждая исполнительница окрашивает по-своему. Так, Жанель Тукеева (ГАТОБ им. Абая, Алматы) подчеркивала царственное величие королевы лебедей, всем движениям она придавала широкий оттенок. Сильные, величественные движения в адажио, энергичные взмахи рук-крыльев выявляли ее трактовку хореографии как патетически приподнятого языка. Обладая от природы прекрасным шагом и прыжком, Тукеева и эти качества использовала, чтобы придать образу особый размах и величие.

Пластическая трактовка партии Лебедя Айгерим Бекетаевой (Астана, балетмейстеры-постановщики – Засл. деятели Казахстана Т. Нуркалиев, Г. Бурибаева) отличалась именно тем, что, она придавала ему особо легкий, воздушный характер. Порывистость и легкость птицы соединялись у молодой балерины с девичьей пугливой застенчивостью, робостью. В ее первом выходе, первой встрече с принцем создавалось впечатление, что она каждую секунду может взлететь, исчезнуть. Финал адажио второго акта построен на мелких, быстрых движениях – это образ полета с трепетными, нервными всплесками, быстрыми взмахами крыльев.

И в образе Одиллии балерина не изменила избранной тональности. Блестяще исполняя все сложные, эффектные движения, которыми изобилует партия Одиллии, и здесь она не теряла полетности, легкости. Это тоже была сказочная черная птица, а не обычная, полная земной страсти, обольстительница. Таким образом, партия Одетты – Одиллии в двух ее аспектах приобретала единый характер и стиль.

Запоминающие образы создала Найля Кребаева (Алматы): «Партия Одетты, созданная Львом Ивановым, отличается цельностью, гармонической слитностью всех движений. В танце одинаково выразительно «поют» ноги, корпус и руки. Партия очень сложна технически, а воспринимается как естественное выражение простых и понятных человеческих чувств». Как рассказывает балерина: «Когда я готовила эту роль, то часами смотрела видеозаписи с танцем Улановой, старалась почувствовать психологическое содержание образа Одетты. Уланова пластически «пропела» «Лебединое озеро», как задушевную песню о печальной участи своей героини. Мне хотелось, чтобы моя песня была также выразительна и запомнилась зрителям».

Уланова сумела почувствовать и передать правду этого содержания во всей его глубине. Как всегда, артистка искала самые простые и ясные пути к воплощению того образа, который она слышала и почувствовала в музыке. В груди заколдованной Одетты, этой порывистой белой птицы,

бьется нежное, любящее и тоскующее человеческое сердце. Она смогла сквозь «мимическую немоту» показать прекрасный мир человеческих чувств. Как сказала Сауле Рахмедова (Алматы): «Здесь нужно только уметь слушать чудесную музыку Чайковского, уметь мечтать на сцене, жить во власти мечты...»

«Бахчисарайский фонтан»

Хореографическая поэма Б. Асафьева создана в четырёх действиях с прологом и эпилогом по мотивам одноимённой поэмы А.С. Пушкина, поставлена балетмейстером Ростиславом Захаровым по сценарию Николая Волкова в 1934 году.

Премьера в театре имени Абая в Алматы состоялась в 1942 году с Галиной Улановой в роли Марии. Важным фактом в истории казахстанского «Бахчисарайского фонтана» является то, что сам Р. Захаров работал над постановкой балета в хореографическом училище еще в 1940 году. И с тех пор он идет безостановочно на сцене ГАТОБ в Алматы. Все изначально заложенные традиции очень бережно передаются из ног в ноги, из рук в руки.

Это была первая партия, созданная Р. Захаровым специально для Улановой с учетом всех особенностей ее творческой индивидуальности.

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» в танце Улановой есть естественная гордость молодого существа, бессознательно счастливого своей чистотой, своей юностью и любовью. Это упоение свободой становится темой первого акта, контрастно оттеняя ту тоску и горе плена, которую так сильно передает Уланова в последующих актах балета.

Первый акт – самый танцевальный в партии Марии. Здесь у нее есть дуэт, адажио, вариация. Во втором акте она не танцует, только проходит по сцене. Третий акт лишен развернутых танцевальных кусков, здесь вступает в силу язык выразительных поз, отдельных пластических «реплик». Только в эпизоде воспоминаний печальным «отзвуком» проходят танцевальные темы вариации первого акта. Такое построение

партии не случайно. Танец – это всегда свободное излияние чувства, а в неволе душа Марии подавлена печалью, она замкнута, молчалива, суровая сдержанность делает ее недостижимой, неуязвимой для врагов.

В 2015 году состоялась премьера балета «Бахчисарайский фонтан» в театре «Астана Опера» в новой редакции Т. Нуркалиева и Г. Бурибаевой. В 2002 году этот дуэт уже ставил балет в Астане в только что открытом Национальном театре имени К. Байсеитовой. Работая над спектаклем, – говорят постановщики – мы не старались все переделать, скорее, наоборот, старались сохранить наследие, но учитывая веянья новой эпохи, внесли некоторые изменения. Так, мы поставили новые танцы с подносами, танец второй жены, утро в гареме и поставили новый танец в картине пленниц. Образы, входящие в сокровищницу мировой хореографии, – Марии, Заремы, Вацлава, Гирея и Нурали, – остались не тронуты.

Художник Э. Фриджеро создал впечатляющий польский замок в первом акте. Декорации гарема, куда перенесут внимание публики во втором акте, созданы сценографом с очень высокой меркой. Он изобразил Альгамбру – впечатляющий архитектурно-парковый ансамбль, который включает древние дворцы, крепость и сады мусульманских правителей и считается высшим достижением мавританских архитекторов в Западной Европе. У арабов нет декора в красках, он в витиеватых узорах, и в этом его уникальность.

Отдельного внимания заслуживает «Фонтан слёз», который в нашей постановке будет сделан в виде 3D проекции. Если вспомнить исторические факты, то он относится к классу фонтанов, именуемых по названию райского источника Сельсебиль. Фонтаны типа сельсебиль – это сооружения, имеющие культовое значение: они ставились на святых местах. Существует поверье, что когда душа попадает в Рай, то питается она водой из этого чистого источника. Если попытаться поэтически интерпретировать символику фонтана, то он напомнит мраморный цветок, роняющий слезы.

В отличие от классических балетов «Бахчисарайский фонтан» – хореодрама или драмбалет, в основе которого танец в образе, когда многое зависело не от изощренной техники танца, а от актерского мастерства и таланта. Критик из Санкт-Петербурга Ольга Розанова, приглашенная на премьеру, оценила подлинный дух Востока в танцах. Кордебалет был на высоте: и в первом «польском» акте, где танцуют церемонный полонез и веселый краковяк, и во втором, где затворницы гарема то с кувшинами, то с подносами или шарфами являют томную восточную негу.

Запоминается изящный танец с колокольчиками Асель Кусаиновой и Асель Оспанбаевой, монолог второй жены (бывшей любимой) в исполнении Айши Калдыбаевой и, конечно, танец-отчаяние военачальника Нурали, который постановщики доверяют самым виртуозным – Бахтияру Адамжану и во втором составе Серику Накыспекову.

Но основная интрига не только поэмы, но и самого спектакля связана с главными женскими образами и, соответственно, с артистками, их создающими. Нежную Марию танцует заслуженный деятель РК Мадина Басбаева, и танец ее, и игра убеждают. Развевающиеся белые одежды делают ее героиню просто неземным созданием.

Балетмейстер все время противопоставляет, сталкивает мир Марии, то есть мир высокой человечности, с миром Гирея, со стихией грубых, неистовых страстей, насилия, раболепия. Это острое столкновение двух психологий, двух мирозерцаний проходит через весь спектакль. Образ Марии должен нести особую красоту, тронувшую сердце дикого хана, а в балете красота – это, прежде всего, красота пластики. Причем нужно было добиться ощущения красоты «духовной», стыдливой, скромной.

В Астане тонкости образа Марии передавала художественный руководитель балета «Астана Опера» Алтынай Асылмуратова. Критики считают ее лучшей Заремой за последние 30 лет. Народная артистка России переняла мастерство у Ольги Моисеевой, которая в свое время училась у выдающейся балерины Татьяны Вечеслова, а Вячеслова

танцевала с Улановой. Безупречно исполненная сцена Улановой (Мария) и Вечесловой (Зарема) является эталоном для молодых артистов и сегодня. Таким образом, все изначально заложенные традиции образа очень бережно передаются А. Асылмуратовой из ног в ноги, из рук в руки. Положительную роль в работе над спектаклем сыграло и то, что балетмейстер Т. Нуркалиев, он же исполнитель роли Хана Гирея, сам танцевал в постановке Р. Захарова.

В партии Марии нет обычного развернутого эффектного выхода, она начинается как бы с коротких, отдельных реплик и постепенно, последовательно ширится и развивается. В партии почти отсутствуют привычные танцевальные формы – па-де-де, вариации, антре. Все это здесь заменено своеобразными танцевальными монологами, диалогами и отдельными скупыми репликами, танцевальными фразами. Образ Марии построен на арабесках и атитюдах, сливающихся в единый пластический лейтмотив роли. Все эти движения классического танца, характерные для партии Марии, близки к жизненным человеческим жестам.

«Мы, как и великие мастера прошлого, старались найти правду человеческих отношений, без которой немислимо раскрытие пушкинского замысла, невозможно воссоздание его чудесных образов» – сказала Алтынай Асылмуратова.

В работе над спектаклем артисты сталкивались с различными трудностями – не очень удобный музыкальный размер, множество тонких моментов, которые нужно постоянно улавливать, погружаясь в материал.

«Бахчисарайский фонтан» – это спектакль «на вырост», в котором можно бесконечно искать новые краски образов. Несмотря на то, что спектакль уже идет год, артисты все еще каждую репетицию работают над своими образами. Постоянно идет процесс созревания и понимания партии, всякий раз привносятся новые эмоции – это процесс бесконечной работы. И опять неоценимую помощь оказывает искусство Галины Улановой. В доказательство приведем слова великой балерины: «Я много

лет продолжала работать над образом Марии. Мне кажется, вначале он был окрашен всего лишь одной печалью. С годами моя Мария как бы оживала. Более сложным становился рисунок роли, многограннее – характер».

Как сказала после премьеры Мадина Басбаева: «Соприкоснувшись творчески с образами великого Пушкина, всегда хочется вдохнуть живую душу во все человеческие образы, возникающие на балетной сцене».

«Ромео и Джульетта»

В настоящее время этот балет украшает афиши обоих театров Казахстана. В алматинском театре балет идет в хореографической версии Ю.Н. Григоровича, а в театре «Астана Опера» постановку осуществил француз, директор балетной труппы «Опера Бордо» Шарль Жюд, 20 лет проработавший в спектаклях Рудольфа Нуриева. Его вариант он перенес и адаптировал для астанинской сцены.

Несмотря на разные редакции, главным осталось актерское мастерство и эмоции, которые должен почувствовать зритель. В «переводе» шекспировской трагедии на язык танца балетмейстер, прежде всего, должен добиться ощущения живости, естественности, правдивости пластической речи. Из всех богатейших средств выразительности, которыми обладает искусство классического танца, он должен отобрать движения и приемы, наиболее близкие к законам естественной выразительности, стремиться танец соединить с драматической пантомимой, с тонким психологическим рисунком ролей.

Именно это было главным и в первой постановке Л. Лавровского. Именно с таких позиций подходила к воплощению образа Джульетты Галина Уланова. Она была не только первая балерина, воплотившая образ шекспировской героини в балете. Она, по-прежнему, остается одой из лучших Джульетт мирового театра.

Свою Джульетту Уланова наделяет чертами тончайшей, но ясно ощутимой характерности, в которой преломляются основные принципы

решения всего спектакля, особенности творческой манеры композитора, четкое стилевое ощущение эпохи. Передавая движение образа Джульетты от прозрачной чистоты первых эпизодов к трагичности последних сцен, Уланова все время следует за всеми нюансами и оттенками развития музыки Прокофьева, у которого грациозная и наивная тема Джульетты-девочки сменяется порывистой ритмикой, страстными, густыми тембрами любовных сцен. В последних картинах темы Джульетты приобретают скорбный, трагический характер. Она была верна музыке Прокофьева.

Постижение музыки С. Прокофьева стало своеобразным экзаменом для казахстанских артистов. Как сказала балетмейстер-постановщик театра Алматы Гульжан Туткибаева: «К музыке Прокофьева нужно было «привыкнуть», «вслушаться» в нее, оценить ее философскую глубину, суровый и сдержанный лиризм, огромное драматическое напряжение».

Действительно, в музыке С. Прокофьева сложнейшая, непривычная ритмическая основа, целый ряд своеобразных композиционных приемов. Партитура состоит как бы из отдельных музыкальных картин и законченных музыкальных портретов, объединенных единством стиля. Это требовало особого подхода к композиционному и танцевальному построению спектакля.

Ю. Григорович руководил творческим процессом в Алматы на расстоянии. С труппой работала его ассистент Ольга Васюченко. Она сказала: «Балет – это искусство молодых. Джульетте сколько лет? 14. К тому же еще физически очень сложный спектакль, поэтому только молодежь может справиться, на что и была сделана ставка».

Фархад Буриев, исполнитель роли Ромео, и Гульвира Курбанова, исполнительница роли Джульетты, по жизни вместе – они супруги. Как сказал Фархад: «Это не мешает, нам даже лучше – можно любовь не играть».

Главное правило Григоровича: страсть не нужно изображать, она должна идти изнутри. У этих Ромео и Джульетты всё по-настоящему, даже

поцелуи. Их дуэты струятся нескончаемым потоком нежности, создают впечатление любовных излияний, бесконечных восторженных признаний.

У Гульвиры Курбановой в этом театре почти все главные роли, но быть Джульеттой ей сложнее всего. После спектакля она несколько минут приходила в себя после пережитого на сцене: «Сегодня первый раз, когда я выложились вся. На репетиции стараешься себя беречь, эмоции. У нас впереди еще две премьеры, не знаю, как я их переживу. Очень тяжело эмоционально играть, надо держаться».

От лучших балетов Р. Захарова и Л. Лавровского Ю. Григорович унаследовал сюжетную логику, драматизм, психологическую насыщенность спектакля. «Я старался сохранить все хорошее, что было сделано в предыдущих постановках» – сказал маэстро. Он соединил второй и третий акты, балет идет в трех действиях, но с одним антрактом. В редакции Григоровича есть подиум – своеобразная вторая сцена, которая позволяет осуществлять параллельность действия, быстро менять его. Это, конечно, усиливает нагрузку на солистов, но делает ритм спектакля гораздо лучше и современнее.

С партией Джульетты выступили также Айгерим Джумагулова и Динара Есентаева. Как сказала Гульжан Туткибаева, народная артистка РК: «В принципе справляются полностью с хореографией, с эмоциями, с теми образами, которые заложены. Просто другой вопрос, что можно больше. Тем более, что в искусстве балета совершенству предела нет». Перед постановщиками стояла задача создания балета, который сохранил бы масштабность и трагический размах Шекспира, монументальность и красочность его образов. И алматинскому балету это удалось. Зрители увидели с одной стороны «огромный массовый драматический карнавал, с хлещущей через край жизнью, с хореографической изобретательностью, с мимикой, захватывающей и эмоциональной», а с другой стороны – удивительную историю любви, которая потрясает и о которой рассказывают и в драме, и в кино, и, конечно, с балетной сцены.

Постановка Жюда в Астане – это не классический балет в чистом виде. Жюд находит версию Нуреева самой интересной, она, по его мнению, особенно хорошо передает дух Италии, что достигается множеством мимансов. Но Шарль старается избегать прямых сравнений с постановками, в которых участвовал. «Танец не стоит на месте, – говорит он, – уже нет недостатка в артистах мужчинах, увеличиваются возможности человеческого тела и самой хореографии». В своей версии «Ромео и Джульетты» Жюд постарался максимально приблизиться и к партитуре Прокофьева, и к произведению Шекспира, но отошел от художественного текста. В конце Джульетта просыпается не после того, как Ромео умирает, а застаёт его еще живым – по мнению хореографа, это повышает уровень драматизма.

В «Ромео и Джульетте» танец развивается, подчиненный законам естественного возникновения, нарастания и развития человеческих чувств, и от этого он иногда выливается в неожиданные формы. Так, Л. Лавровский сочетает, казалось бы, такие разнородные элементы, как акробатику, классический танец, скульптурно вылепленные мизансцены, чисто пантомимические штрихи. Классическая хореография французского балетмейстера нередко перемежается с неоклассикой и техникой модерн. Причем артисты не просто танцуют, но именно играют свои роли. Например, когда показана картина гнева отца, гнев иллюстрирован так, как его принято изображать в современном танце. Также нельзя не отметить потрясающие поставленные жесты. Зачастую герои балета одним взмахом кисти говорили больше, чем всем танцем. Шарль Жюд, как и Нуреев, пытался наполнить движением каждый звук.

Но в этом мы видим наследие Галины Улановой. Партия Джульетты действенна и очень велика по протяженности. Исполнительнице приходится сочетать танцевальные движения с игровыми деталями, вся сила которых в жизненной, драматической убедительности. Уланова делает все это естественным, пластическим языком, всегда находит

внутреннюю оправданность самого неожиданного их сочетания. Своеобразие улановского психологизма в том, что она умеет отобрать самые существенные черты характера своих героинь и внести их в танец, нигде не нарушая его стройной гармонии.

Много улановского мы видим и у Мадины Басбаевой – исполнительницы роли Джульетты в «Астана Опера». Шарль Жюд вспоминает: «Когда Мадина танцевала на премьере «Ромео и Джульетта», я был в зале. У меня бегали мурашки, я получил невероятные эмоции. И поверьте, я смотрел множество спектаклей, и очень часто мне было просто скучно. Даже если техника отточена, но не испытываешь никаких чувств, значит, артист не передал образ. Чтобы посмотреть на технику, я могу пойти во дворец спорта или в цирк. Работа Мадины, действительно, заслуживает восхищения, так как она отдает зрителю всю свою душу».

В сцене бала Джульетта – Басбаева полна детской радости и веселья. Встреча с Ромео – и мгновенно она сразу преображается, у нее появляется сосредоточенно серьезное выражение, глаза широко раскрываются, словно перед ней не просто красивое лицо, а открывшийся ей в этой красоте прекрасный и благородный внутренний мир человека. Зарождение любви для нее момент духовного потрясения, внутреннего перерождения. Не влюбленность играет здесь Мадина, это страсть, судьба.

В отличие от других постановок сцену венчания Шарль Жюд решает в комическом ключе. У Л. Лавровского в сцене у Лоренцо Уланова – Джульетта пластически «молчалива», ее движения скупы и сдержанны. Это характерно для балерины – чем сдержаннее танец, чем скупее жест, тем больше насыщен он внутренним содержанием. Современные Ромео и Джульетта очень молоды. Для них посещение отца Лоренцо, венчание – определенная традиция в форме бракосочетания. Но влюбленные и сами не знают, что надо делать на самом деле.

В балете Л. Лавровского есть сцена, которую невозможно сделать лучше, чем Галина Уланова. Это стремительный бег по авансцене.

Джульетта Улановой не бежит, а летит в бой за свою любовь и счастье. Она готова на все, ей ничего не страшно. В легком, развевающемся плаще она напоминает изображение летящей Ники – богини победы у древних греков. Она кажется живым воплощением вдохновенного, героического порыва, взлета свободной, самоотверженной человеческой души. В исполнении Улановой тема любви и верности приобретает героическое звучание.

В современной редакции по мере продолжения действия, Джульетта становится зрелой. Она вдруг решает, что хочет жить своей жизнью, а не той, которую ей определили ее родители, она хочет вот этого человека, а не другого, то есть это уже момент зрелости. И конечно, когда ради любви молодые люди решаются на самоубийство, то это не вопрос шизофрении, а твердое решение, может, и неправильное.

Обе постановки – и в Астане, и в Алматы – прошли испытание временем. Сегодня «Ромео Джульетта» – один из самых востребованных балетов. Невозможно сказать, какая постановка лучше, какая хуже. Они по-своему отражают и музыку С. Прокофьева, и содержание трагедии Шекспира. Главное, что психологическая конкретность образов, реалистическая достоверность действия, выразительность хореографического языка создают по-настоящему действие, которое заставляет и нас, артистов, и зрителей задуматься над вечными жизненными проблемами.

Выводы по второй главе.

Мы считаем, что современное балетное искусство, не только у нас в Казахстане, но и во всем мире развивается на основе традиций, заложенных великими мастерами сцены.

Невозможно повторить их танец, как невозможно заставить одинаково мыслить двух людей. Именно яркая индивидуальность делает балетные образы неповторимыми и, благодаря этой неповторимости, они обретают бессмертие.

Для артистов казахстанских балетных театров мерилom творчества, образцом отношения к выстраиванию образа, является творчество Г.С. Улановой. Два военных сезона оказали огромное влияние на становление всей классической хореографии балета и Алматы, и Астаны.

Сегодня в репертуаре двух казахстанских театров есть балеты, которые по праву считаются «золотым фондом» классического искусства. Это «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Шопениана» Ф. Шопена, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Обращение к балетам классического наследия закономерно – через это прошли в свое время многие художественные национальные школы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гениальная, великая, неповторимая Уланова, которую сравнивают с Венерой Боттичелли и Мадонной Рафаэля. Трогательная, прекрасная и трагическая Принцесса-Лебедь – бессмертный образ, созданный Галиной Улановой, яркий, неповторимый, удивительно живой, который невозможно забыть.

Она покорила сердца зрителей своей Жизелью – таинственной, словно парящей в воздухе легкой тенью, вместе с тем наполненной огромной духовной силой. Она заставила их всей душой сопереживать Марии из балета «Бахчисарайский фонтан», передав тончайшими пластическими штрихами всю ее судьбу – пленение, тоску неволи и внезапную смерть.

Глубочайший и утонченный танцевальный психологизм Улановой составил новую эпоху в истории хореографического искусства. Уланова заставила многих поверить в то, что можно танцевать Бальзака, Пушкина и Шекспира. Она принесла на сцену совершенно особую духовную атмосферу, сумев достичь удивительной гармонии внешней и внутренней пластичности. Народная артистка СССР, дважды Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии – Галина Уланова снискала на своем пути все возможные почести, стала живой легендой.

Уланову называют «гением танца». В этом понятии гармонично слились природный дар, самоотверженный труд, пластическая красота балерины и тонкий ум актрисы, целеустремленность художника и благородство человеческой личности.

Галина Сергеевна для нынешнего поколения артистов балета Учитель с большой буквы, непревзойденный эталон исполнительского мастерства и актерского таланта. У нее можно учиться всему: общению, служению искусству. Учиться долгу, дисциплине, умению понимать природу, слушать музыку.

В балете индивидуальность первого исполнителя оставляет глубокий след, надолго определяет те «интонации», в которых произносится «заданный» балетмейстером текст. Неразрывность танца и действия, небывалая психологическая насыщенность балетного образа – вот проблемы, которые и сегодня решаются нашими балетмейстерами и исполнителями.

Государственный Академический театр оперы и балета имени Абая в Алматы и театр «Астана Опера» – это своеобразные генераторы классики. За время своего существования коллективы театров стремились и стремятся найти баланс формы и содержания. С поставленной задачей артисты справлялись и справляются, что дало возможность появлению и закреплению в репертуаре ярких и талантливых произведений.

Г. Туткибаева, А. Джумагулова, Д. Есентаева, Г. Курбанова, А. Кусаинова, М. Басбаева, Г. Усина, А. Бекетаева и др. – каждая в свое время создали образы Жизели, Одетты-Одилии, Марии, Джульетты.

Но по-настоящему воплотить классический образ – это еще не значит только бережно усвоить и воспроизвести лучшие традиции, связанные с его исполнением. Нужно создать его как бы заново, увидеть и раскрыть в нем нечто свое, живое, дотоле неведомое. Как когда-то создала Уланова свою Жизель.

Значение роли, которую сыграла Г.С. Уланова в истории казахстанского балетного искусства, можно измерить делами наших современников. За два военных сезона Г.С. Уланова подарила свой одухотворенный танец, овеянный высочайшей поэзией, а художественная личность – это не только уроки мастерства, но и призыв следовать требованиям балетного искусства.

По-прежнему ведутся исследования творчества великой балерины у нас в стране, в хореографическом училище им. А. Селезнева открыт зал, посвященный Г.С. Улановой. По согласованному решению хореографов Казахстана и международной балетной общественности фестиваль

классического танца «Приз традиций», начиная с 1998 года, носит название «Международный фестиваль балета «Приз Улановой».

Это наша признательность великой балерине, непревзойденному Мастеру и Учителю.

Из года в год память о великой Галине Улановой передается из поколения в поколения. Сцена, на которой сегодня танцуют ее последователи, до сих пор помнит неповторимые жесты, удивительную улановскую пластику и ее легкую поступь.

Сегодня в репертуаре двух казахстанских театров есть балеты, которые по праву считаются «золотым фондом» классического искусства. Это «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Шопениана» Ф. Шопена, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Обращение к балетам классического наследия закономерно – через это прошли в свое время многие художественные национальные школы.

Для нас, современных артистов балета, Галина Уланова давно уже перестала быть просто великолепной балериной. Она – художник, мастер, у которого мы находят источник прекрасного и чистого вдохновения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2010. – 272 с.
2. Азизян И. Диалог искусств XX века / И. Азизян. – ЛКИ, 2008, – 592 с.
3. Александрова Н.А. Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н.А. Александрова. – Лань, Планета музыки, 2011. – 634 с.
4. Аюханов Б.Г. Современное состояние балетного искусства в Казахстане / Б. Г. Аюханов. – Алматы, 17 января 2005 года.
5. Аюханов Б.Г. Витражи балета или pas de burree по жизни / Б.Г. Аюханов. – Алматы: Онер, 2013. – 321с.
6. Бахрушин Ю. История русского балета / Ю. Бахрушин. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2009.
7. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д.Б. Богоявленская. – Москва: Академия, 2002. – 320 с. – ISBN 5-7695-0888-4
8. Гаевский В. Галина Уланова / В. Гаевский. – М.: Мир энциклопедий Аванта +, 2010. – 288 с.; илл. –ISBN 978-5-98986-347-1,
9. Галина Уланова – выдающаяся российская балерина. – URL: www.calend.ru/person/546/ (дата обращения 14.08.2021)
10. Галина Уланова глазами современников. – URL: www.bolshoiballet.ru/ulanova/ulanova.htm (дата обращения 14.08.2021)
11. Давлекамова С. Галина Уланова: Я не хотела танцевать / С. Давлекамова. – М: АСТ-Пресс, 2005. – 348 с. –ISBN 978-5-462-01066-8
12. Дайняк А. Галина Уланова / А. Дайняк. – Минск: Литература, 1998. – 208 с. –ISBN 985-437-622-2
13. Есаулов И. Хореодраматургия: искусство балетмейстера: учебник для вузов /И. Есаулов. – Ижевск: Удмуртский унив., 2000. – 318 с.

14. Зайферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2015. – 128 с. – ISBN: 978-5-8114-1425-3
15. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
16. Зверева Н.А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н.А. Зверева. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 105 с.
17. Карташѐва, Е. Любимая моя Галина Сергеевна. – М.: Водолей Publishers, 2006. – 104 стр. – ISBN 5-902312-74-4
18. Кравченко Т. Галина Уланова / Т. Кравченко. – М. – Смоленск: Олимп, Русич, 1999. – 464 с.,; илл. – ISBN 5-7390-0677-5
19. Львов-Анохин Б. Галина Уланова (букинистическое издание) / Б. Львов-Анохин. – М.: Искусство, 1970. – 280 с.,; илл.
20. Македонская И. Размышления о драматическом искусстве в классическом балете / И. Македонская. – Московская государственная академия хореографии. Учебное пособие для средних и высших проф. Уч. заведений в области хореографического искусства. – М., 2002. – 100 с.
21. Марченкова А.И. Художественный образ в хореографическом искусстве: материалы III Междунар. науч.конф. (Чита, 15-17 февраля 2013 г.). – URL: <https://moluch.ru/> (дата обращения: 21.10.2021).
22. Руденко Н.Б. Воспитание артистизма на уроках классического танца (педагогический опыт XX века) / Н.Б. Руденко. – Акад. журнал Зап.-Сиб., 2008. – № 1. – С. 59-60.
23. Сны и грезы о Галине Улановой. – URL: www.rg.ru/2005/01/28/ulanova.html (дата обращения 14.08.2021)
24. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. – 416 с.
25. Тарасов Б. Как создавалась легенда. Тайна Галины Улановой / Б. Тарасов. – Р-на-Д.: Феникс, 2010. – 288 с. – ISBN 978-5-222-17707-5

26. Уланова Галина Сергеевна /сборник. – М.: Русский мир (Серия «Русский мир в лицах»), 2016. – 366 с.
27. Федоров В. Образы балета / В. Федоров. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 128 с.
28. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета.../ С. Холфина. – М.: Искусство. – 1990. – 245 с.
29. Эльяш Н.И. Образы танца / Н.И. Эльяш. – М.: Знание, 1970. – 240 с. (букинистическое издание)