

— Я ЛЮБЛЮ работать. День, который прошел без постановки, — это потерянный день моей жизни. Нет, конечно, я могу другими делами заниматься. Только не домашними — ни в ком-либо. Читая, например... Очень люблю читать. В последнее время увлекаюсь Шопенгауэром, перечитываю Ницше. Ремень не люблю читать. Не люблю смотреть фильмы... Вот немое кино очень люблю. Очень. Мое развитие состоялось на немом кино. А из современного кинематографа предпочитаю только таких мастеров, как Бергман, Параджанов. С Параджановым я работал на двух последних его картинах. Это гениальный человек. Со Стурра тоже работал в драматическом театре. Мы делали с ним «Гартифак» в Израиле. В том театре, где Любимов. Точнее, он делал. Я помогал. Стурра произвел там очень сильное впечатление. Актеры театра говорили, что Любимов здорово показывает и требует от актера точной копии. А Стурра — он тоже здорово показывает, но дает свободу индивидуальности актера, проявлению его собственного «я», его характера...

— А вы?
— Я? Для меня очень важна фактура актера, его индивидуальность. Мое дело — найти это, почувствовать, вытиснуть. Я вижу Нелли Каширину — я на нее ставлю. Вижу Тамара Вахашадзе — на него. На Ирму Ниорадзе, на Елену Евтееву...

А еще на Алену Осипенко, Юрия Соловьева, Ирину Нолланову, Наталью Макарову, Михаила Барышникову... Это я к тому, что с актерскими индивидуальностями Георгию Дмитриевичу везло. А может, ни везло — танцевать Александру... Одним уважаемым в театральном мире человеком очень точно сказал о его творчестве: «Можно по-разному относиться к постановкам этого балетмейстера, но в чем его никогда нельзя было упрекнуть — это в отсутствии впуска».

— Профессия балетмейстера — она не первична. Она — вторичная. Надо быть в определенной мере хамелеоном, обезличенным человеком, чтобы «влезать» в шкуру разных композиторов, Слушья Моцарта — становиться Моцартом. Но это невозможно, потому что Моцарт — гений. И все же стремиться «влезть» в его природу. Делая Шенберга — соответствовать ему не только стилистически, но и чувственно. Балетмейстер без музыки — как рыба без воды. Чем ближе точка соприкосновения постановщика с природой музыки, там и получается большее произведение искусства. Чем музыкальнее Фокля стучит Сен-Санса, тем гениальнее получается образ Лебедя. Полное слияние очень редко происходит.

В июне состоялась премьера программы нового необычного коллектива, объединившего оркестр, хор и балет Капеллы. Так вот, что касается балета, то мы сделали эту программу сверхбыстро. У меня на постановку каждого номера уходило практически два часа — одна репетиция. Бах — два часа, Свиридов — два часа, Чесноков... На репетициях я обычно не прерывался. А если оставался, то можно умереть — недосказанность в спазмы переходит. Это энергия, от которой надо освободиться, потому что творить всем своим духом, всей своей физической основой. Подсознательная работа — огромная. В момент творчества выходят все инстинкты, освобождаешься от всего внешнего... Потом, когда я смотрю на свои постановки, у меня часто возникает ощущение, что я не имею никакого отношения к тому, что сделал.

НА СЦЕНЕ Капеллы происходили удивительные вещи: в полном единении и гармонии существовало музыкальное и хореографическое искусство. Не просто музыканты аккомпанируют артистам балета, не просто балет танцует под музыку, не просто музыкальный и зрительский фоны для танца создают хор... Это все совсем другое, общее. Неделимое. Творимое сообща и с равной степенью ответственности за рождающийся в душах зрителя образ. Образ звука, слитый с образом пластики. Это трудно ввести сразу, чтобы постичь полноту этого единения, необходимо думать душой.

— Понимаете, психологический балет — это особое искусство. Оно достаточно элитарно. Воспринимая его, зритель должен работать, должен уставать. Поэтому оно пессимистично и завеломо поставлено за рамки шумного успеха. Вот «Дон Кихот», например. Это — успех. Это всемирно признанное произведение. Такого «Дон Кихота» мы не покажем. Это искусство радостное, мажорное, не заставляющее зрителя утруждаться в интеллектуальном отношении, в отношении собственных субъективных глубин. Это открытое искусство, искусство дантского такого конного завода, которое дает четкий импульс-риту, прямую эмоцию: «Вот я — радостен, я показываю вам свою технику — это прекрасно, это замечательно, я — виртуоз...» Только поймите меня правильно, против «Дон Кихота» я совершенно ничего не имею. Это прекрасный балет и заслуженно признанный. Я о другом. Реальность — груз жизненных проблем, безысходность, которая сопровождает человека с момента рождения до последнего вздоха, — это ведь не всякому в театральном буфете понравится. И естественно. Это самозащита. Потому что, когда люди приходят в театр — они в основном хотят забыть о том, что не все так уж красиво и хорошо вокруг...
— Надо полагать, что и зритель у вас отношение сложное?
— Я бы сказал так — разное. Но я в основном зрителя не люблю. В большом количестве. Я люблю немного зрителей. А некоторых — уважаю больше, чем исполнителей. Потому что вижу — они больше нас, профессионалов, понимают и могут дать более полезный со-

вет или более точную оценку, чем многие критики. Довольно уважаемые... Я не собираюсь ни спорить со зрителем, ни диктовать ему свое мнение. Поэтому что я сам могу поставить что-то в одном состоянии, а потом посмотреть его в другом состоянии, и мне может показаться, что оно уже не то, оно, об этом. Это как музыка. Подозреваю, что она всегда воспринимается по-разному. Каждый увидит и услышит то, что соответствует развитию его духовности на сегодняшний день. Насколько его нутро готово к тому контакту, к тому контакту, в котором произошла встреча произведения с мимолетным состоянием человека. Поэтому я хочу, чтобы зритель видел и чувствовал сам. Своим.

Я дважды смотрела программу балета Капеллы. На премьеру меня, разумеется, более интересовало то, что происходило на сцене. Во второй раз, который случился уже после нашего разговора с Георгием Дмитриевичем, я внимательнее вглядывалась в лица зрителей. И знаете, нашла среди них одинокие. В смысле, один на один, а не внешние обстоятельства отражающие общение души с искусством. Хорошие лица, дышало, не слышались...

Всегда в Петербурге — 1992 Р. ГИНОРА

Ничего про счастье здесь нет. Только про балет, про балет...

— Самая большая проблема — это когда у творческой личности возникают сложности с самим собой. Когда совершенно теряешь ориентацию и не чувствуешь: что, как, куда, зачем... Между мной и моим искусством сложности нет. Мы друг друга понимаем. Гость «Смены» — балетмейстер Георгий АЛЕКСИДЗЕ, народный артист Грузии

вещо исключительное. Он мне, например, помог выдумать решение номера «Нарцисс». Я, видите ли, никак не мог сделать отражение. Ну как его сделать светом? Помните, Нарцисс смотрит на свое отражение, а потом должен утонуть... Вирсаладзе долго смотрел на меня, а потом сказал: «Ну что ты мучаешься? Возьми тряпку, брось ее на пол, а в конце заматайся...» Все как будто просто. А находка Соломона Багратовича вошла в историю хореографического искусства. Даже попала в балет Сергеева «Гамлет»...

Мне довелось учиться у Федора Васильевича Лопухова. В шестьдесят шестом году я ставил в Кировском театре балет «Орестея». Заглавные партии танцевала Катерина Федичева и Юрий Соловьев. Юра тогда впервые выступил в гротесковой партии. Федор Васильевич с ним долго-долго говорил, объяснял: «Юра, вот ты всю жизнь танцуешь принца... Принц — это вообще очень глупый человек. И первая принадлежность принца — глупая физиономия. Ну, посмотри, вот принц в «Лебедином озере»... Сначала он читает ка-

кие-то дурацкую книгу, потом он, маленький сыночек, заставляет маму показывать ему принцесс... Он выбирает, капризничает, кричит, шут его раздражает... Полный идиот, короче. Но зато голубых кровей. Принц, понимаешь, с пером и шляпой... А вот сейчас ты будешь изображать настоящего мужчину, со всеми его чисто мужскими свойствами — коварством, хитростью, ловкостью, умом...»

Лопухов меня называл «мой французик». Я тогда был очень худой и элегантный — ему это нравилось. Он знал, что я — грузин, но все равно оставался для него «французиком». Федор Васильевич был уникальный человек. Почему к нему и приезжали Григорьев, Вирсаладзе... Этот человек отличался от других тем, что умел совершенно с неожиданной точки зрения посмотреть на предмет, с неожиданной ракурса, с неожиданной концепцией. Нет, конечно, я не имею в виду его беседу о принцах с Юрием Соловьевым. Это так — быль-шутка. А вообще он обладал очень глубоким философским художественным видением. Он не просто анализировал музыку — он врывался в ее глубину, раскрывал ее природу. Я помню «Картины с выставки» Мусоргского — его последнюю постановку. Да, в ней были свои минусы. В том, допустим, что там не было хореографических находок, потому что человек ставил это сидя — он уже не мог танцевать. Но с другой стороны — с точки зрения аналитики, формы — это было потрясающе! Там был, например, номер, поставленный на одном хореографическом движении. Из одного зерна-движения создать художественное произведение — это может только большой мастер. Из музыкальной фразы выстроить сфимфию. Из одного движения создать образ. Из двух-трех фраз — роман.

Да... Это все — из воспоминаний. Я уже, видимо, подхожу к такому возрасту, когда люди начинают воспоминаниями: ах, какие были красивые женщины или какие были умные, талантли-

ставьте себе, танцовщик или балерина, которым на протяжении двадцати лет все говорили: «Вы — гениальны!» и провалились цветами, вдруг просыпаются в одно прекрасное утро — и никто им об этом не говорит, и никаких цветов нет, и надо сидеть дома... Многие этого не выдерживают. Очень многие. Поэтому у балетных артистов гипертрофированное тяготение к сцене. Даже не так к сцене, как к публике. Чтобы иметь подтверждение тому, что тебя не забыли, что ты нужен. И это очень по-человечески понятно.

— Ваша работа в драматическом театре вместе с Робертом Стурра, разумеется, имеет другие причины.

— Ну, во-первых, я уже давно не танцую и уже давно ставлю. А во-вторых, тут надо понять, что я работаю в драматическом театре не как балетмейстер. Это совсем не то, что, когда главной героине надо вальс танцевать — меня зовут, чтобы я научил. Я сам вальс не умею танцевать... Нет, умею, конечно, но плохо.

В драматическом театре я беру на себя несколько другие функции. На-

Дмитрия Шостаковича, который сидел у нас за столом.

Детство — это именно тот период, когда все в себя впитываешь. Грузинская интеллигенция тогда была на очень высоком уровне, особенно психическая среда. Я часто ходил с бабушкой в Союз писателей и видел Галактиона Табидзе, Симола Чиковани... Конечно, я тогда их по-детски воспринимал и лишь спустя многие годы, познав коммунизм с их творчеством, понял, какие это могучие личности. Живя в сложное время, почти под прицелом, они не теряли чувства достоинства, гордости, человечности. Нам надо много учиться, чтобы научиться у них быть людьми. Ибо это искусство — быть большим художником, большим человеком. И, по-моему, оно где-то утеряно, к сожалению. Эти чудные качества: простота, доброта... А ведь они же были бедными людьми!

Вот сейчас: написал одну книжку, выпустил один диск — пустняк на Запад и стал миллионером. И роскошь, и триумф вокруг тебя... Это, видимо, накладывает на жизнь какой-то отпечаток и отгораживает человека от простого общения... А когда Галактион Табидзе ходил в кабак и каждый раз забывал там Орден Ленина, и каждый раз ему приносили его домой... В этом есть что-то такое страшно трагическое. Вместе с комическим. Галактион Табидзе был гениальным поэтом, титаном.

Вообще всякого человека и всякую ситуацию надо рассматривать с точки зрения того времени, в котором они существуют. А у нас сейчас нет желания об этом думать. Мы сейчас видим только отрицательные моменты прошлого. И если вспоминаем кого-то из больших художников, то уже не видим в них галантных творческих личностей, а видим только то, что они работали на коммунистическую партию, на Носифа Виссарионовича... Это, по-моему, самый примитивный подход к тому временному моменту. То были люди совершенно одержимые и уникально чистые. И по своей внутренней чистоте им вряд ли можно поставить только то, что они жили в тот отрезок времени. Не от человека зависит, кто в правительстве и какие настроения у правящих кругов. Я в тридцать девятом году родился и имел возможность присутствовать при жизни того поколения, видеть духовную красоту тех людей, которых сейчас мы так жестоко судим. Независимо, что будущее поколения будут о нас говорить. Это тоже — бо-ольшой вопрос.

— Георгий Дмитриевич, вот вы — грузин. И в вашем творчестве существует глубоко русский хореографический менталитет, и сквозь пронизанная русским духом... Откуда это?

— Когда входил в океан искусства, тут уже трудно сказать, какой национальной. Стравинский, например, пишет русскую музыку, а у него же есть совершенно потрясающие ереванские оперы. Грузин Вирсаладзе блестяще оформляет «Спартак» в Большом. «Спящую красавицу» в Мариинском театре. Или Шекспир, скажем. Яркое впечатление англичанин. Но «Гамлет» — это ведь не английская пьеса! Достоевский — он принадлежит культуре всего мира... Мне кажется, что существуют какие-то рамки, выходя из которых национальность собственно творческой личности уже значения не имеет. Нет, конечно, есть испанцы, итальянцы, французы, есть национальные традиции, особенности... Но в искусстве есть и какие-то такие состояния, которые имеют общечеловеческое значение. Только не подумайте, ради Бога, что я сравниваю себя с кем-нибудь из великих. Я не об этом. Вот фильм «Отец солдата», например. Серго Закарнадзе там играет. Ведь он грузин, да? И играет грузина. А как этот фильм русские смотрят, как рутко, как близко они его принимают! Душа-то оная. христианская, Бог-то оный. Разница лишь в общах. Или Соловьев, скажем. Я сейчас как раз читаю его мысли о Мухамеде. И он считал его религиозным гением. Русский Соловьев...

А есть у вас что-то такое неразловимое, давно вынашиваемое, то, что очень хочется поставить, выплести, а вы еще этого не сделали?
— Дело в том, что я вот только что выплеснулся. Чтобы еще раз выплестись, надо набраться сил. Я ведь год работал, у меня было четыре премьеры, и первый раз в жизни я хочу немножко отдохнуть. Потому что, в принципе, я устал. И потом, остеохондроз, знаете ли. Такая дурацкая болезнь, при которой нельзя поднимать руки, вертеть шею. А я этим занимаюсь с утра до вечера — и балерины таскаю, и руками машу — то есть веду тот образ жизни, который мне противопоказан. Ну, что ж делать? Умру так умру. Деревья умирают стоя. Я — то дерево, которое умрет, танцуя...

ЕСТЬ в этом человеке что-то моцартовское. Я не степень гениальности имею в виду, а отношение к жизни, творчество. Все рядом: легкость шуток и глубина драмы. Трудное сочетание, интересное, талантливое, когда присущее одному человеку. И я бы сказала — мудрое. Потому что умение многообразно воспринимать жизнь и столь же многообразно воплощать ее в творчестве — не в этом ли мудрость таланта?

С гостем встречалась Виктория МОРОЗОВА
Фото Александра НИКОЛАЕВА

