

Когда балетмейстер Дмитрий Брянцев работал над фильмами «Галатея» и «Старое, старое танго», ему удалось добиться удивительной вещи: слить в естественном единстве свое до некоторой степени условное искусство с бесстрастным взглядом объектива, заставить хореографию звучать словом, чувством, настроением, даже цветом. Трудно представить сегодня, что это сделано, поставлено, настолько естественным кажется каждое движение артистов, словно исходящее из их душ. И тем не менее это создал реальный человек, ныне главный балетмейстер Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Я предложила ему поразмышлять о судьбах искусства, которому мало последнее время уделяется внимания. Все недосуг — политика, коммерция, трудная жизнь. Брянцеву — досуг. Он этим живет. Во всяком случае мне так показалось.

ДВЕ МИНИАТЮРЫ НА НЕРВНОЙ ПОЧВЕ



— Скажите, что сегодня происходит в вашем театре?
— Ну, во-первых, мы ушли большими шагами вперед. Но об этом почти никому неизвестно, так как балетная критика все больше занимается кулуарными делами и меньше обращает внимания на то, что происходит в балетном мире.

— Простите, что значит кулуарными?
— Поясню. Я считаю, что наш театр был обделен вниманием в последнее время. Ни в одном музыкальном театре не было такого количества премьер, как у нас. Справедливо, если бы было и такое же количество рецензий. Но если и пишется что-то, то критик либо сводит счеты с театром или с исполнителями, либо умалчивает о том, что происходит в одном театре в угоду другому. Междоусобица. Объективных критиков почти не осталось, по-моему. А если у театра есть какие-то удачные, это вообще никому не нужно. Теперь в моде отрицательная проблематика.

— Но вы же знаете, что у нас лучший способ распространения информации — из уст в уста. О ваших премьерах в Москве говорят.

— Это так, а журналу «Советский балет» уже совсем не до нас! Печатаются там статьи технократа Соколова, который превозносит то замечательное время, когда были Бовт и Виноградова, а сейчас театр якобы деградирует. И вместе с тем он не разбирает ни одного идущего спектакля. Видимо, он их просто не видел, поэтому и нет анализа. Затем наши артисты пишут возмущенное письмо, и журнал его тоже печатает как альтернативу статье Соколова. Спрашивается, почему же надо этим заниматься? То же самое наблюдаю в других изданиях. Многие вообще отказываются от культурной полосы. Да и на ТВ исчезли передачи о балете.

— А если все же вернуться к моему вопросу, что все-таки происходит в театре?

— Сейчас мы пришли к выводу, что необходимо выделить из общей структуры театральной уравниловки, когда опера, балет и оркестр получают одинаковые деньги. Всем ясно, что на балет и спрос больше, и аншлаги постоянные. Опера — намного тяжелее, чем балет, посещаемость другая. Затрачивается на оперные постановки гораздо больше средств. Но когда все ссыпается в один котел, это делится на всех поровну, и непонятно, кто сколько вложил. Раньше маразм доходил до того, что даже премии раздавались одинаковые. Теперь мы выделяемся. У нас будет свой лицевой счет, свой бухгалтер, у нас будет творческая и экономическая независимость. Мы будем знать, сколько зарабатываем и все заработанное сверх раздавать нашим людям. Тогда я стану хоть как-то конкурентоспособен. Творчество не должно превращаться в лозунг. Иначе, если нечем накормить семью, творчество встает поперек горла. У меня уборщица получает больше, чем те, кто «сует разумное, доброе, вечное». Парадокс! Все чаще главному балетмейстеру приходится говорить о прозаических вещах, об экономике. Но она диктует и все остальное. Есть, что есть, тогда мы начинаем говорить, как жить. Если мы быстро совершим этот переход, то сможем переключиться с коммерческих дел на творческие.

— Что же вы сейчас будете ставить?

— Уйду в простой, хотя и не принимаю этого слова в применении к человеку творческому. У любого деятеля искусства бывают времена, когда они якобы ничего не делают, но это не значит, что совсем не работают. За шесть лет моего пребывания в театре мы и так поставили 12, если не больше, спектаклей. Но так как быстрыми темпами двигались вперед, то не успевали вводить новые составы, подкреплять и репетировать старое. И старое у нас хиреет. В шатком положении Вечер старинной хореографии, Вечер современной хореографии — три одноактных балета «Ковбои», «Лебединая песня» и «Скифы». По нам очень сильно ударил пожар — сгорели декорации ряда балетов. Многие зависли от актеров. У меня одна балерина ушла на пенсию, другая получила травму и неизвестно, вернется

ли вообще, третья заключила контракт и уехала. А я должен своих ведущих отпускать на гастроли, и не только по материальным причинам. Им нужно утвердить себя в творческом плане, чтобы были приняты и поняты всем миром. В результате один из балетов идет у меня только в одном составе. Как я могу ставить его в план, когда он ничем не застрахован? У этого театра не так много традиций, но есть очень хорошие. Например (и меня тоже к этому приучили), здесь никогда не шли на замены или отмены спектаклей, во всяком случае в балете. Я стараюсь эту прекрасную традицию поддерживать. Зритель должен быть уверен в стабильности театра.

— Раз уж мы заговорили о традициях, какие они в вашем театре?

— Я стараюсь поддерживать те, что есть. Настоящие традиции, это когда «старички» передают что-то досконально молодежи, когда кордебалет из года в год шлифуется, когда входит молодой человек и его не шпыняют, а дерят цветы за первое выступление. В этом театре есть такая прекрасная традиция. Когда Смирнова первый раз танцевала, две ведущие балерины, Дроздова и Крапивина, принесли ей цветы. Хочу услышать, в каком другом театре такое было? Только что мину замедленного действия не преподносили.

— А кто ваши учителя? Как вы читаете их памяти? Ведь это тоже традиции, только творческие.

— У меня жизнь сложилась так, что я учился практически у всех и ни у кого. Дело вот в чем: поступил на курс к Лапури. Он очень помог в вопросе моего окончания института. Потом Лапури погиб, и я перешел к профессору Чанге. Затем меня взял к себе Захаров. В конечном итоге не так важно, кто тебя учил, важно, кто научил и кого ты сам считаешь своим педагогом. Например, я считаю своими учителями Голейзовского и Яковсона. У них я учился и научился. У Голейзовского непосредственно, потому что я был ассистентом на всех репетициях, когда он ставил «Мимолетности» в «Молодом балете». Я работал там танцовщиком. Яковсон — это гот непревзойденный, гениальный балетмейстер, от которого я был в восторге всю жизнь. А я знаю, как никто, наверное, что он сумел попробовать в хореографии все, что возможно. И когда я на чем-то спотыкаюсь в постановке, не знаю, как решить ту или иную сцену, я себе всегда говорю: перебеги в памяти все, что ты видел у Яковсона, он наверняка попробовал какой-нибудь из этих принципов, а теперь, когда ты вспомнил, добейся результата. Ну и, конечно, я не могу обойти вниманием такого человека, как Олег Виноградов. Свои первые шаги в Кировском я делал рядом с ним — он был главным балетмейстером. У меня было почти детство Горького, много раз мое самолюбие страдало, но если все-таки есть результат, про гордыню можно забыть. И в этом большая заслуга Виноградова.

— Вот сейчас 100 лет со дня рождения К. Голейзовского. Вы что-нибудь восстанавливаете из его вещей?

— Нет, их нельзя восстановить. Голейзовский шел от индивидуальностей. Многие из тех, на кого он ставил, уже не танцуют. Понимаете, есть хореография, которую можно восстановить, а есть, которую нельзя. Возьмите «Лебедя» Фокина. Что там — па де буре, па де буре, руки, руки и все.

— Разве «Лебедь» создавался не на индивидуальности?

— Да, на Анну Павлову. Но это та форма, на которую может лечь и другая индивидуальность, и третья, и четвертая... Поворот такой, этак, рука здесь, рука там, пируэт... Огромный диапазон для вариаций. А сама по себе хореография? Па де буре и руки. Но это та самая гениальная простота. А «Нарцисс»? Я видел, как замечательно танцевал Васильев, и видел Малахова. Может быть, это было не самое удачное его выступление, но это было уровнем ниже Васильева.

— Наверное, их нельзя сравнивать ни по опыту, ни по возрасту. И то, и другое придет к Малахову. Но если не передавать номер, из чего будут расти артисты?

— А не из чего. Нужны новые номера на новых исполнителей.

— Но вы же как балетмейстер можете дать новую

жизнь творческому наследию мастера, у которого учились. Вы знаете его принципы.

— Но не буду этого делать. Я могу, конечно, подложить того же «Нарцисса» под кого-нибудь. Но это будет уже другой номер.

— А может быть, он оживет! Станцевала же Максимова «Русскую», переданную ей Риммой Петровой, на которую ставил Голейзовский. Максимова трансформировала ее на себя, поставив с каблучков на пальцы.

— Если это так, то я считаю, что это неверно. Тогда не надо возмущаться, когда Григорович все каблучки поставил на пальцы, а пальцы на каблучки в «Лебедином озере». Я вообще считаю, что не надо лезть в чужие работы. Поставлено Петипа, вот пускай и будет, как у Петипа.

— Вы сами себе противоречите: Петипа можно восстанавливать, а Голейзовского нет.

— Нет. Ведь Голейзовский безумно странно работал. К примеру, он говорил: «Ты идешь к ней сквозь какую-то паутину, как сквозь драму, раздвигая в разные стороны эту паутину. Ты приходишь и видишь, что это совершенно другое. Ты настораживаешься, тебя в этот момент волнуют звуки и запахи». Вот так говорил Голейзовский. Как это можно сейчас передать? А ведь чтобы это воспринять, нужно было тоже иметь воображение. И он воспитывал нас и развивал это состояние. Скажи я сейчас своему оболтусу: ты идешь сквозь паутину! Он мне ответит: возьмите и вытрите, чтобы было чисто. Мы же шли к Голейзовскому иначе, мы знали, что это Голейзовский.

— Неужели правда, что они не знают Голейзовского? Ведь это же часть того дела, которым они занимаются. И разве Главный не играет до некоторой степени роль воспитателя?

— У меня есть танцовщики, которые начинали репетировать вместе с В. Кирилловым «Одинокий голос человека». Они хохотали у меня за спиной над тем, что делали. А Кириллов работал, понимая, как все глубже и глубже входит в образ. А они корчили рожи, думая, что я специально заставляю их себя уродовать, не понимая, что это выражение внутреннего мира героя на данный момент. Ну и чем это кончилось? Одна репетиция, другая, а потом я перестал их выписывать. Они стали мне неинтересны. Представляете, каково положение Главного, если далеко не все могут понять, что происходит? И к тому же они видят, что на спектаклях Главного не всегда полный зал, а на «Лебедином озере» — полный. Балет «Лебединое озеро» стал кодом-символом. Посмотрев его, каждый может считать, что побывал в балете и знает его, то есть уже образован и культурно воспитан.

— Может, потому и зритель, и актеры не воспринимают вас, что не знают Голейзовского?

— Если бы у нас была культура поступательности, культура балетной истории не на словах и семинарах, а на деле, тогда мы сохраняли бы того же Голейзовского, Яковсона и передавали бы их опыт из поколения в поколение. А так... Одно появилось и умерло, я появился и тоже умру, и думаю, еще при моей жизни. Я к этому готов.

— Когда я вижу, как Максимова танцует «Русскую», думаю, что все еще возможно возродить. Надо только иметь память.

— Ну и от меня останутся две миниатюры. Да и то на нервной почве, если найдется тот, кто захочет их исполнять.

Наш спор продолжался долго. Но я прерываю его. С грустью и надеждой. С грустью, так как не утешает то, что происходит сегодня с культурой. С надеждой, что время все расставит на свои места, сохраняя жизнь тому, кто этого по-настоящему заслуживает. Мысль, конечно, банальная, но от этого не менее верная.

Беседу вел
Наталья ГАЛАДЖЕВА.

● Дмитрий Брянцев на репетиции.
Фото А. Ключиной.