

Е. В. Гельцер
народная артистка республики

Искусство правды и красоты

ИЗ МОЕГО ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

К своим ролям, которых у меня было много, я не всегда подходила одинаково.

В балетах, которые были сделаны пороманом мировых писателей («Саламбо», «Эвника и Петроний», «Эсмеральда» и др.), было легче, — конечно, не овладеть, — а почувствовать образ раньше, чем начиналась сценическая работа. Когда же я имела только либретто, написанное автором специально для балета, мне было труднее почувствовать образ, и я сначала подходила к нему чисто внешне. Чувство приходило позднее — в процессе работы.

Иногда только в последнем акте я находила в своей роли моменты, которые помогали мне раскрыть содержание образа. Я никогда не могла работать подряд, до конца. Мне легче было брать отдельные моменты, отдельные мизансцены моей роли. Иногда какая-нибудь мелочь открывала мне глаза на весь образ, и тогда, найдя внутреннюю линию образа, я связывала все воедино.

Роли никогда не создаются стихийно. В своих ролях я пишу себе слова, которые потом выливаю в хореографический рисунок. Подойти к роли легко, но войти в роль и овладеть ею так, чтобы чувства данного образа сделались близкими и родными, и я бы могла ими жить на сцене, значительно сложнее.

За время моей долголетней деятельности я всегда шла по единому пути — этим путем был реализм. Я никогда не сворачивала в сторону многочисленных модернистских течений, которые немало навредили настоящему, реалистическому искусству.

Я всегда много работала, старалась не останавливаться на одном месте и идти вперед на основе замечательной школы, которую я получила, поддерживая тесную связь с другими видами искусства (живописью и литературой).

Настоящее реалистическое искусство может быть создано только на основе народного творчества. Но без культуры и техники, без знания клас-

сики нельзя создать большого искусства. Получится упрощенчество, возникнут ложные и фальшивые произведения. Поэтому я особенно призываю молодежь к бдительности в отношении гибельных для искусства хореографии теорий, которые отрицают необходимость освоения классической культуры и техники.

От отца я унаследовала самокритическое отношение к работе и умение осознавать свои ошибки. Иногда я доходила до этого сама, своим художественным вкусом, а иногда их указывали мне товарищи по хореографии и мастера других искусств. У меня никогда не было ложного стыда сказать вслух, что «это у меня неверно», «это фальшиво» или что «это мне не удается». Бывали моменты, когда я считала, что должна или отказаться от роли, или же перестроить ее с самого основания, по существу образа, а не только подправлять, загромождая ненужными выдумками и эффектами.

Работа над балетом «Саламбо», созданным А. А. Горским, как нельзя лучше характеризует победу реализма в хореографии и осознание творческих ошибок там, где жест не оправдан внутренним чувством.

А. А. Горский был очень талантливым новатором в искусстве, но и у него были свои слабости. Он чрезмерно увлекался всем новым, забывая иногда о старом классическом наследии. Благодаря этому он подчас выпадал в ошибки.

Вместе с тем, А. А. Горский был человеком, который умел подходить к себе критически, умел осознавать свои ошибки. Он всегда прислушивался к голосу талантливых и культурных актеров, часто беседовал и советовался с ними относительно постановок.

Лучшими самостоятельными его балетами я считаю «Саламбо», «Эвнику и Петронию», «Корсар», «Шубертану», «Любовь быстра» и т. д., лучшими номерами — «Еврейскую вакханалию» (музыка Сен-Санса), «Pas d'orange» (музыка Геро), «Балладу» Шуберта в балете «Ундины» и др.

Когда я узнала, что в Большом театре пойдет «Саламбо» и мне поручают главную роль, я очень волновалась. Этот балет никогда и нигде не шел, и мы первые должны были передать на сцене Большого театра знаменитое произведение Флобера. От этого спектакля ждали очень многого и публика и балетная труппа.

А. А. Горский впервые самостоятельно приступал к такой грандиозной постановке, которая, к тому же, должна была стоить очень больших денег — до 150 тыс. рублей. Декорации и костюмы оформлял К. А. Корвин.

Немного пугало нас и то обстоятельство, что «Саламбо» был первым балетом, который шел совсем без пацек — в длинных костюмах.

Вспоминая об этом балете теперь, когда страстно говорят о реализме, формализме и натурализме в искусстве, я должна сказать, что сущность этих понятий мы чувствовали и тогда, только для выражения их пользовались другими словами. Мы говорили о простоте, о фальшивом жесте, не оправданном чувством, о штукачестве.

Первый акт «Саламбо» изображал сад Гамиллькара, в котором после битвы пировали солдаты всех наций. Тут были негры, нумидийцы, ливийцы и др. В тот момент, когда ликование воинов переходило в разнузданную оргию, появлялась Саламбо. Окруженная жрецами, она спускалась с колоссальной лестницы в роскошном черном одеянии. На плечах ее была длинная красная мантия, которая придавала ей величественный вид. Медленными шагами шла она к воинам, с широко раскрытыми глазами, устремленными в неведомую даль, держа в правой руке маленькую черную лиру. Один вид этой женщины приводил толпу в трепет.

Обведя воинов долгим, отчаянным взглядом, она повторяла:

— Что вы наделали во дворце вашего вожда, моего отца?!

Она вся трепетала и ломала ноги о драгоценные камни на груди. Эта сцена была оправдана чувством не-

годования и страдания Саламбо при виде окружавшего ее разрушения.

По роману Флобера, Саламбо поет далее о приключениях родоначальника ее фамилии Мелькарта, рассказывая, как он преследовал в лесу чудовище, как одолел его и привязал его голову к корме своего корабля. Увлекался славой Карфагена, она поет о битвах с римлянами, и воины ей аллодируют. Эту песню, по-моему, зритель мог бы понять только при том условии, если бы она была воспроизведена вокально или в крайнем случае посредством панорамы. Изобразить сложное содержание песни жестом не представлялось возможным. Сколько я ни работала, в моей передаче получались только условные жесты, лишённые чувства и простоты, — другими словами, формализм.

Убедившись, что сцена с песней получается сплошной фальшью и не может быть понятна зрителю, я сказала А. А. Горскому, что показать в хореографическом рисунке повествование о каких-то чудовищах с серебряными хвостами и т. п. я не могу, — получится штукачество. Я плакала и категорически просила освободить меня от этой роли.

А. А. Горский сказал, чтобы я ему дала время подумать, а на другой день сообщил мне, что мы оставляем первый и второй акты и начинаем репетировать балет с шестой картины. Я согласилась.

На первую репетицию этой картины я шла, зарядившись чувством, что я героиня своего народа и несмотря ни на какие препятствия должна добыть у врага моей родины Мато священное покрывало, похищенное им у богини Танит, и этим возратить стране радость победы. А. А. Горский очень правильно подошел к шестой картине, взял ее сущность и облек ее в сценическую форму. Отбросив все повествовательные места, Горский проявил огромную собранность в тех моментах, которые идут от чувства, оправдывающего жест.

Объятая чувством самопожертвования за свою родину, Саламбо входит, закутанная в черное покрывало, в палатку Мато, когда он отдыхает. Мато потрясен, видя ее так близко от себя. Он теряет свой звериный облик и превращается в покорного, нежного, преданного раба Саламбо, которая для него олицетворяет богиню Танит.

Он окутывает Саламбо священным покрывалом, возносит ее на руках

как бы к небесам, ставит ее на пьедестал, приносит ей в дар цветы, плоды и ложится у ее ног, не сводя с нее покорных глаз. Зараженная его экстазом, Саламбо мнит себя богиней. В последующий момент в ней просыпается женщина, никогда не выдавшая близ себя мужчины, кроме жрецов.

Когда Мато разрывает священные цепи на ее ногах, плач Саламбо, ее горе, женская жалость, отнявшая у нее силу убить заснувшего в ее объятиях Мато, наконец, чувство долга перед родиной, заставляющее ее забыть обо всем и выскользнуть из палатки со священным покрывалом в руках, — все это было просто, естественно, реально. Все это я могла передать средствами хореографии понятно для массового зрителя.

После шестой картины мне уже легко было работать над вторым и третьим актами. Сцена, где Саламбо всенародно проклинает Мато за то, что он унес священное покрывало Танит, была оправдана гневом и ужасом перед небесной карой. Сцена с верховным жрецом в третьем акте естественно вытекала из проснувшегося в Саламбо чувства героини своего народа, которая дает клятву пожертвовать собой для спасения родины.

Последний акт балета был поставлен очень роскошно, но в сценическом отношении он был слабее, — и у балетмейстера и у артистов. Смерть Саламбо от разрыва сердца всегда мне казалась фальшивой. Я от этого очень страдала, но так никогда и не нашла в себе чувства передать эту смерть правдиво и искренно, как это я делала в балетах «Баядерка», «Эвника и Петроний» или «Красный мак».

Препятствовало мне то, что Саламбо не любила по-настоящему, а мизансцена была сделана Горским так, что зритель должен был думать, будто она умирает от любви к Мато. Отсюда и получались наигрыш, фальшь.

У Флобера сказано: «Так умерла дочь Гамиллькара, наказанная за прикосновение к покрывалу Танит». Вот, если бы передо мною явилась богиня Танит и грозно меня проклинала, тогда я могла бы почувствовать ужас, влекущий за собой смерть...

Сыграв этот новый для нас балет, мы получили много одобрений. В газетах появились рецензии, в которых меня называли драматической хореографической актрисой.

Позднее Горским был поставлен одноактный балет «Любовь быстра». О

нем надо вспомнить потому, что он показан, как А. А. Горский умел осознавать свои ошибки и отказываться от своих неверных установок.

Радостный и солнечный, простой и бесхитростный этот балет на музыку Грига произвел очень хорошее впечатление на зрителей, утомившихся от постановок, в которых доминировал Восток. Мы плясали, — именно плясали, — этот балет весело и бодро. В наших танцах был здоровый, радостный полет, и я помню, как Художественный театр прислал нам тогда письмо, в котором благодарил за предельную простоту и радость спектакля.

Музыка Грига была построена на народных норвежских танцах, между тем на первой репетиции Горский сказал нам, что он хочет, чтобы мы изображали первобытных людей, которых еще не коснулась цивилизация (Горский в то время увлекался античным искусством). Мы были очень смущены этим предложением:

— Неужели мы будем опять танцевать «Вакханалию»?

Как сейчас помню, принесли в зал корзину с длинными гроздьями винограда. Я решила, что мое предположение подтверждается:

— Опять виноград...

Но в этот вечер я не решилась высказать свое недоверие Горскому.

В. А. Рябцев рассказывал как-то, что он ездит на вокзалы смотреть на живых людей, и это помогает ему в творчестве. Со мною этого никогда не было, — бытовых ролей я играла вообще очень мало. В балете «Любовь быстра» я нашла образ совершенно случайно.

Я жила тогда с семьей на Рождественском бульваре. Квартира была в первом этаже и окна были совсем низкими. Сестра только что подарила мне клетку с двумя поугаями, и клетка висела на окне. Однажды, когда к нам привезли дрова, я увидела, как перед окном с клеткой стоял деревенский мальчик. Шапку он снял, волосы у него были совершенно белые, лицо от мороза красное, здоровое. С полукрытым ртом он смотрел на птичек.

Я увидела его и подумала:

— Чего же мы ищем в балете «Любовь быстра»? Вот это и есть непосредственное удивление, которое нам нужно. (В балете я вижу спящего рыбака и удивляюсь).

На следующий день я решилась пойти к главному дирижеру А. Ф.

Аренсу, который меня очень ценил, но которого я немножко побаивалась. На этот раз я набралась храбрости и выпалила, что нас опять заставляют танцевать «Вакханалию».

— Что такое? Я ничего не понимаю...

— Мне кажется, что в новой постановке опять придется танцевать «Вакханалию»...

— Ах, кажется, — сердито заметил Аренс.

Окончательно осмелев, говорю:

— Значит, мы можем играть деревенских, веселых, жизнерадостных ребят?

— Ну, а как же иначе?

Аренс обещал переговорить с Горским.

На другой день, когда началась репетиция, А. А. Горский ничего не говорил, не входил с нами ни в какие объяснения. Он только сказал:

— Ну, будем работать...

И начал работать весело и радостно. Я думаю, что в душе он также почувствовал фальшь своего первоначального замысла, и найдя правду, был счастлив и доволен.

Вместе с «Любовь быстра» шел балет «Шубертанна», поставленный А. А. Горским на тему «Ундины» Жуковского. Я играла главную роль.

Надо сказать, что вначале образ Ундины вырисовывался передо мною очень туманно. Но на одной из первых репетиций на сцену привели красивую лошадь, на которой мой партнер, игравший рыцаря, уезжал от Ундины в глубину леса. Я стремительно бросилась за ним и повисла на стремени, обвивая волосами его ноги (волосы у меня были очень длинные, до полу, льняного цвета). Несколько мгновений, я пролетала, уцепившись за стремени, — это было очень рискованно, но красиво. В этот момент я почувствовала, что нашла сущность образа моей Ундины. В продолжение всего балета она должна льнуть, очаровывать, завораживать рыцаря, обвивая его, как волной, своими волосами, как бы повисая на его шпаге, на его руках, затягивая его в озеро. В этой сцене отсюда я нашла сквозную линию моего образа.

Горскому очень удалось в этом балете адажио на музыку «Баллады» Шуберта. Были красивые группы, но все они были связаны с образом Ундины. Содержание было вложено в движение, и поэтому это небольшое произведение производило цельное художественное впечатление...

Сов. искусство
11 июля 1934.