

профиль артиста

ОН ХОЧЕТ БЫТЬ САМИМ СОБОЙ

Александр АВДЕЕНКО

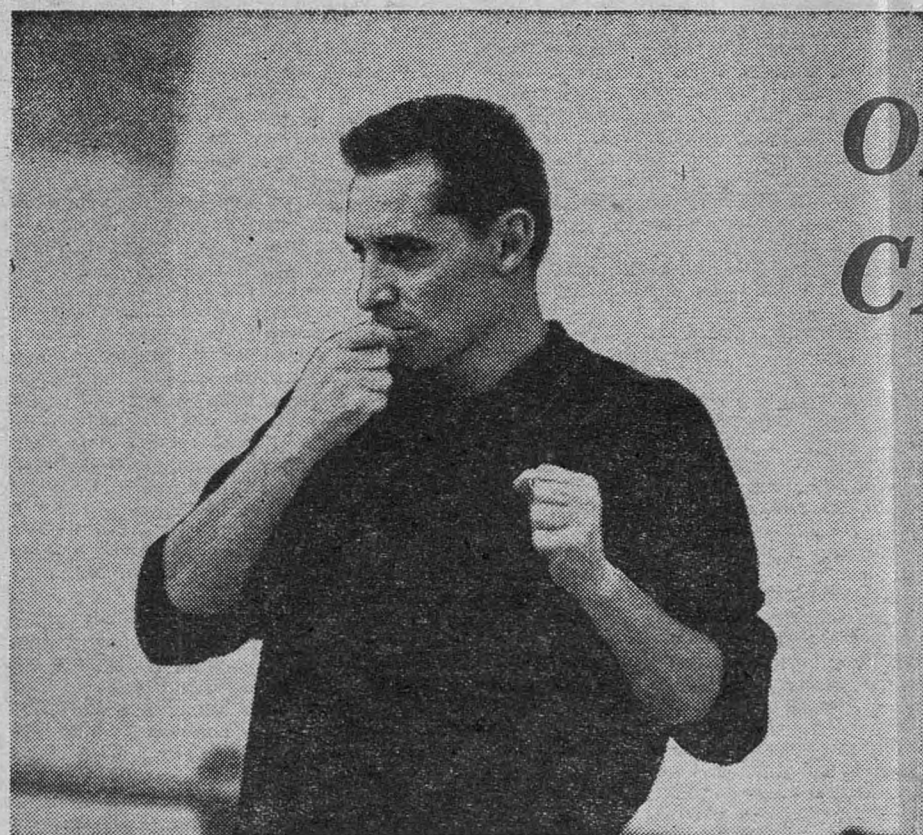


Фото А. МАКАРОВА

Советский балетный театр последнего десятилетия невозможно представить без опыта режиссера и хореографа Юрия Григоровича — одной из самых сложных, ярких и многообещающих фигур современного балета, ныне художественного руководителя балета Большого театра. Его «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик» стали вехами новых веяний в балете.

ЭСКИЗ ПОРТРЕТА

Он сидит, вжавшись в кресло, будто пилот, испытывающий космические перегрузки. Спина напряжена, ладони упираются в подлокотники, голова откинута назад. Изредка руки взмывают вверх, обхватывая виски и затылок железными тисками.

Я сижу на ряд выше, в маленьком амфитеатре просмотрового зала, под самой крышей, выше квадриги Аполлона, венчающей фронтон Большого театра. Полгода назад мы договорились, что я побываю у него на репетиции, и он вежливо откладывал этот день шесть месяцев, ссылаясь на то, что пока нечего смотреть — будничная работа, сомнения, — словом, зрелище не для постороннего взгляда.

Сегодня все то, чем он жил эти последние несколько лет, когда родился замысел, плюс все остальные годы, что он связан с балетом, — выливается в его сознание впервые не изнутри, а извне. На сцене — сочиненный им и наконец шагнувший из маленьких репетиционных залов на большую площадку, слепившийся из отдельных кусков в целую картину первый акт будущего балета «Спартак».

Если перевести его состояние на язык бытовизмов, то можно сказать, что он похож сейчас на влюбленного, прощептавшего свое «люблю» и ждущего ответного эха. Или на экспериментатора, судьба открытия которого зависит от того, как столкнутся вызванные им к жизни бурные реакции. Или же — апофеоз бытовизма! — на бога, который создал свой мир и с тревогой вглядывается в него, узнавая и не узнавая...

Но джин уже вырвался из бутылки — попробуй загони его обратно. Впрочем, балетмейстер, кажется, доволен — он не улыбается, но улыбка бродит где-то внутри него. Он произносит в микро-

фон фразу, возвращающую меня из древнего Рима к реальности: «Товарищи рабы, оставайтесь, пожалуйста, на минуту». Потом поворачивается ко мне и говорит: «Рассматривайте это как сугубо черновой прогон. Никто, в том числе и я, не знает, что из этого получится».

Он говорит это без кокетства, хотя прекрасно видит реакцию окружающих — артистов, свободных от репетиций, коллег, автора музыки Арама Хачатуряна. Успех несомненен. Причем не просто успех, а успех бесспорный. И, как настоящий художник, не блуждающий в потемках, он, наверно, знает цену им сделанного. Но сегодня ему не нужны ни аплодисменты, ни восторги. Он работает напряженно, страстно, и, пока эта работа не увенчается точкой или восклицательным знаком, он будет слышать себя одного.

ЕГО КРЕДО

Загадка лежит в основе его профессии — он говорит со зрителем языком условного искусства, сочиняя ту пластику и движение, которые потом мы переводим на язык близких понятий. Он же живет в счастливом мире оригинала, и созданная им музыкально-пластическая картина мира входит в нас высказанными или невысказанными словами.

И сейчас я напишу фразу, которая, мне кажется, выражает существо профессии современного балетмейстера. В быту мы становимся интересными и искренними, когда наша эмоция опережает холодный разум размышления. Эмоция, пресеченная разумом или расчлененная мыслью на составляющие, становится тем, что называют тактом, воспитанностью, сдержанностью или как-нибудь еще. Балетмейстер же, как художник, композитор сцены, создает эмоции почти в чистом виде, и они тем непосредственнее и правдивее, чем большая работа мысли и разума предшествовала их рождению. Истинность и ценность мыслей балетмейстера всегда проверяется выраженной им эмоцией.

Вообще темы балета непреходящи и вечны: любовь и верность, разлука, преодоление зла, утверждение чистоты, романтическая приподнятость чувств. Балетам Юрия Григоровича не чуждо все это, но об изначальных человеческих чувствах он говорит не абстрактно, а

как человек XX века, более того, как человек шестидесятых годов этого века. Его построения динамично-тревожны, наэлектризованы энергией сегодняшних страстей и борений, они интеллектуально наполнены той концентрированной силой чувств, которая заставляет зрителя думать о себе самом и о жизни.

Сам о себе Григорович говорит, что он сторонник большого классического спектакля, напряженной драматургии. Но драматургии именно балетного спектакля, в которой танец не иллюстрирует драматический сюжет, а движет им, являясь единственной формой его проявления.

В этом смысле, мне кажется, самый весомый комплимент он получил от Назыма Хикмета, по пьесе которого «Легенда о любви» поставил балет на музыку Арифа Меликова. Маститый драматург, видевший свою пьесу во многих театрах на разных языках, потрясенный постановкой Григоровича, сказал, что это самое точное и полное выражение его мыслей на сцене.

Он кривится, когда его называют реформатором.

— Реформатор, новое, — поддразнивает он. — Я так не считаю. Легко быть реформатором там, где ничего нет. А когда существует такой фундамент, как русский классический балет, то есть что продолжать и развивать. Меня настораживает, когда говорят — новое, открывает... Я не хочу быть в плену ничего не значащих слов, так же как не хочу быть новым. Я хочу быть просто приличным балетмейстером.

И, отводя напрашивающиеся упреки в консерватизме, он добавляет:

— Можно быть безумно модным, сделать бессюжетную хореографию и остаться плохим. Не мода решает дело, а драматургия, которая диктует выразительные средства. Я считаю, что если музыка пишется для театра, то она должна быть драматургической, театральной.

Говорят, что трудно представить себе балетмейстера более музыкального, чем Юрий Григорович. Понимание музыки у него в крови, танец входит в нее, как ядро в скорлупу ореха.

Когда он начал работать над «Спартак», то в течение двух месяцев почти ежедневно записался со своим постоянным сотрудником пианистом Владимиром Кудрявцевым и по три часа утром и вечером слушал музыку. Так начинается для него работа над спектаклем.

«ИГРА БЕЗ ПРАВИЛ»

А так он отвечает на мой вопрос, когда я спрашиваю, как создается тот или иной образ, рождается танец.

— Рассказать невозможно, — добавляет он. — Слушаешь музыку и думаешь. Потом берешь актера. Потом думаешь, как будут сталкиваться пластические решения. Все очень просто.

Он считает, что работать надо ежедневно, чтобы не лишиться постоянно-го трена. И не понимает балетмейсте-

ра, который объясняет то, что он хочет, словом. По его мнению, балетмейстер должен уметь показать придуманное. Он вправе так считать, пройдя путь от артиста кордебалета до солиста Ленинградского академического театра оперы и балета и проработав в нем 18 сезонов.

— Я всегда протанцовываю все роли в своих балетах, — говорит он. — Конечно, не так блестяще, как Васильев, — это уже с улыбкой, — но я первый должен увидеть, как воплощается задуманное.

Не стоит рисовать его розовой краской. Его художественные принципы жестки и бескомпромиссны.

— Прежде всего актер должен точно произнести тот хореографический текст, который задается ему балетмейстером, — подчеркивает Григорович. — Я не терплю актерскую отсебятину. Балетмейстер ставит не концертный номер, а кусок в мозаике, в действии. Важно, чтобы актер произнес, что ему задано, тогда я увижу частности и целое. Это важнее увидеть скорее как сочинителя, а не как интерпретатора. Я с большой неохотой вношу изменения в задуманное: если актер не может говорить слова, то зачем пытаться говорить?

Его танцы чертовски трудны. Я видел, как на прогоне «Спартак» в паузах Екатерина Максимова буквально стонала от перенапряжения. И все же сказать, что танцы его просто трудны, было бы неточностью. Григоровича интересует не сложность и трудность сами по себе, а преодоленные трудности, сплавающиеся в многогранность образа. И когда на премьере Екатерина Максимова предстанет перед зрителем, как всегда, легкой и безупречно свободной в стихии танца, я буду помнить ее и лежащей на полу ничком — смертельно уставшей и беспомощной.

Мая Плещеева говорила мне, что заставить актера работать так, как это делает Григорович, лучше него не умеет никто. Это называется, вполне у него не репетируют — он берет от актера все, что тот в данный момент может дать. Он считает, что в балетах проходных, незначущих партий не существует, и в маленьких ролях у него заняты солисты, в репертуаре которых есть премьерские партии...

Его положение в театре не так безоблачно, как может показаться на первый взгляд. Сам он с горечью замечает, что нет ничего хорошего в совмещении функций балетмейстера и администратора. Это почти так же сложно, как совмещение творчества двухсот пятидесяти индивидуальностей.

— Нет такого театра, где все было бы довольно, — говорит он. — Трудно, но выхода нет.

И в то же самое время его не упрекнешь в диктаторстве. В течение прошлого сезона на сцене Большого театра было три премьеры, три балетмейстерских дебюта. Я не уверен, что эти постановки во всем отвечают художественным взглядам Григоровича, но

тем не менее он не вмешивался в работу своих коллег, используя авторитет художественного руководителя балета Большого театра.

Можно ли назвать его терпимым? Очевидно, такое утверждение было бы поспешным антикомплиментом художнику. В своем творчестве Григорович последователен и непримирим — он лишен шарахания из стороны в сторону. Он пришел в сложившийся коллектив со своей градацией авторитетов и завоеваний, но пришел туда без робости и сомнений, как человек, уверенный в правильности пути, по которому идет.

В искусстве бывает так: удача одного порой означает поражение другого; индивидуальности в силу специфики профессии должны вступать в конфликт: при гармоничной общности цели идет соревнование, в отличие от спорта редко оканчивающееся вничью, хотя успех и неуспех распределены в этом соревновании поровну.

Он лишен преклонения перед авторитетом не только отдельных людей, но даже целых спектаклей. Прослышав, что он собирается переделывать «Лебединое озеро» — своего рода визитную карточку русского и советского балета, — я спросил у него, правда ли это.

— Я думаю об этом, — ответил он. — Есть две точки зрения — старое не переделывать; раз оно есть — хорошо. И другая: театр — развивающееся искусство, старое становится старомодным. Я мечусь между этими двумя точками зрения. Думаю, все зависит от того, как переделывать. Спектакли, видимо, стареют, их иная жизнь зависит от руки реставратора, так же как жизнь старой иконы. Главное — найти точный образ спектакля.

МНОГОТОЧИЕ

Он говорит убежденно, но все же с какой-то отрешенностью. Все, что было, и все, что будет, перечеркнуто для него сегодняшним днем. Он еще слишком силен и переполнен замыслами, чтобы упиваться прошлым, он безудержно расточителен в фантазии, чтобы оставлять что-то про запас.

То, что он делает сегодня, для него важнее забот вчерашних и завтрашних. Сегодня над всем властвует «Спартак». Можно было бы сказать, что это своего рода вызов. Сцена Большого театра уже видела две постановки «Спартак», и обе они, продержавшись недолго, ушли из репертуара.

Журналистское желание отыскать конфликт, увидеть столкновение разных точек зрения заставляет меня спросить Юрия Григоровича напрямую, почему он обратился снова к музыке Хачатуряна.

— Потому что музыка первоклассная, что же касается всего остального, то нет такого чудачка, который хотел бы поставить плохой спектакль.

Ну что ж, не будем предвосхищать событий. Я спускаюсь в огромный лифт, битком набитом разгоряченными артистами — до вечерней репетиции они свободны. Они дышат тяжело, еще не оторвавшиеся от мира, который только что создавали. Я стараюсь сохранить выражение непроницаемости на лице — единственный журналист, допущенный на прогон, однако внутри меня торжественно и трагедийно звучит поправный, но не сломанный дух Героя, сделавшего выбор между рабской жизнью и свободной смертью.

Наверху, под перекрытиями, остался невысказанный человек в простых джинсах и легкой рубашке — со своими сомнениями и нерешенными задачами. Оставьте ему это право. Когда вы увидите его — один раз, на премьере, — он уже ничего не сможет сделать — ему только останется раскланяться в ответ на ваши аплодисменты.