

tutti

- 1998, - №5, - с. 4-5

№5

ВЛАДИМИР

Имя **Владимира** Павловича Бурмейстера (1904-1971) неразрывно связано с Музыкальным театром имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Бурмейстер начал свой творческий путь в Московском художественном балете, который позже вошел в состав театра. Поначалу ставил танцы в опереттах; совместно с Ф.В.Лопуховым и режиссером П.А.Марковым сочинил балет «Ночь перед Рождеством» на музыку Б.В.Асафьева (1938).

В 1941-60 и 1963-71 гг. был главным балетмейстером театра. В юбилейный, 80-й сезон Музыкального театра, «**tutti**» предлагает Вашему вниманию два материала, посвященных Бурмейстеру. Первый - принадлежит истории, второй написан недавно, и оба свидетельствут, сколь по-прежнему велико наследие В.П.Бурмейстера для отечественного хореографического искусства.

В числе 2600 публикаций Анны Илупиной (1911-1991) в отечественной и зарубежной печати - десятки материалов, посвященных творчеству Владимира Павловича Бурмейстера. Среди сотен "единиц хранения" в личном архиве Анны Марковны находится множество текстов, читателю неизвестных и до сих пор неопубликованных. Сегодня "**tutti**" предлагает вниманию читателей ответы Владимира Бурмейстера на анкету журнала ЮНЕСКО "Театр дан ле Монд" ("Theatre dans le Monde") в мае 1957 года. Печатается с небольшими сокращениями.

Каким Вам представляется балет будущего - абстрактным или конкретным? Обратится ли он к "чистому" танцу, или основное место займет сценарий, содержание?

- Балет будущего - это, несомненно, балет содержательный. Мне кажется только, что редакция не совсем правильно ставит вопрос: "основное место" в балете должен занимать т а н е ц, выражающий содержание, и балет, я уверен, придет к одухотворенному танцу.

Должен ли балет, основанный на пантомиме, отражать нашу действительность или обращаться к вечным темам: любовь, смерть, радость, несчастье, страх, фатальность и т.д.?

- Все вечные темы будут вечно жить в балете, но в нем может быть и любая иная тема. Более того: в балете любая тема может стать вечной, или, во всяком случае, очень крупной, масштабной, если тема, вдохновившая балетмейстера, убедительно разрешена им в танце. Подчеркиваю: "в танце" потому, что не балет, "основанный на пантомиме", а лишь балет основанный на танце, может иметь право на существование. Любая признанно-вечная тема умрет завтра после первого представления балета, если она не нашла хореографического воплощения.

Можно ли ожидать удачных результатов в области обновления сюжетов, если влияние на них будет политический и социальных элемент?

- Можно ожидать удачных результатов в рождении спектакля, в центре которого будет стоять какое-то важное событие современности, если событие это будет нести в себе сценическую правду. Другими словами, все зависит от того, как решить такой спектакль: если он решается убедительными средствами, т.е. танцем, выражающим суть события, - такому спектаклю я трижды скажу "да"! Но если постановщик прибегнет лишь к пантомиме, полагая, что только она может перенести нас в современную жизнь, или, наоборот, если балетмейстер уйдет в сторону от большой актуальной темы, только ища повода к танцу, как к таковому, к танцу, не связанному со смыслом происходящего, - то ничто не сделает такой спектакль балетом и, тем более, балетом злободневным.

Может ли заинтересовать широкую публику хореографическое воплощение важных событий нашего времени или проблем, которые сегодня занимают человечество?

- Цель любого хореографического спектакля - выразить в танце душевное состояние героев и те ситуации, в которых они оказываются. Внутри танцевального решения балета правомерно использование разных приемов: реализм и условность, быт (в его сценическом воплощении) или символика - балетмейстер выберет любой прием или изобретет сочетание приемов в зависимости от своих вкусов и устремлений в искусстве. Если он талантлив, любой прием окажется убедительным. Борис Фенстер, ставя прехвосходный балет Михаила Чулэки "Юность", выбрал бытовое, достоверное решение спектакля, посвященного эпохе гражданской войны в России. И так как он сумел добиться большой искренности выражения чувств в танце, спектакль получился современным.

убедительным и поэтичным. Мне же, например, когда я работал над современными балетами "Берег счастья" Антонио Спадавеккиа и "Татьяна" Александра Крейна, импонировало менее конкретное решение этих спектаклей. В "Береге счастья" сцена "бой" (как и все остальные картины) воплощалась танцем. Но мы совершенно отказались от каких-то конкретных деталей и в оформлении, и в хореографии: не было никаких гранат, никаких иллюзий "всамделишного" огня, никаких движений смертельной борьбы. Мы хотели воссоздать стремительность боя, его яростное напряжение, мужественную пластичность и грацию сильных и смелых воинов. Этой сценической задаче соответствовали и рисунок танца, и мимика исполнителей, световые эффекты и самые необходимые аксессуары почти пустого планшета. Сцена допроса в "Татьяне" по либретто должна была происходить в кабинете гестаповца. Все это можно было решить весьма "натурально". Но я не мог себе представить, что здесь будет пантомима. Мне хотелось, чтобы и этот "допрос" шел на языке классического танца. Я отказался от достоверности, которая казалась мне ненужной и даже мешающей танцевальному раскрытию образов, их положений и взаимоотношений. Язык танца может лишь в самой общей форме рассказать о том, что происходит в балете: танец может выразить веру в идею и верность ей, может показать героя волевым или безволевым, мужественным или трусливым, решительным или сомневающимся. Но танец не может спросить: как твое имя? откуда ты пришел? и т.п. - здесь уже нужны знаки пантомимы, с мой точки зрения, никогда не украшавшие балет. Итак, элемент абстракции в балете неизбежен, но здесь речь идет не об "абстрактном", ничего не выражающем танце, а о танце, который выражает определенные, хотя и довольно широкие, понятия своими специфическими, весьма обобщенными

средствами. Меня лично именно сейчас очень волнует проблема создания современного, злободневного спектакля, полного современных образов и характеров. Мы упорно ищем и обязательно найдем такой сюжет и музыку (комедийного, лирико-комедийного, драматичного) балета, который был бы мастерски воплощен артистами советского хореографического театра.

Психоанализ уже вдохновил нескольких балетмейстеров. Считаете ли Вы психоанализ средством обновления хореографического искусства?

- Теория психоанализа широка и объемна, не лишена интереса и, может быть, в каких-то элементах верна. Но я не уверен, что балеты, "вдохновленные" этой теорией, очень хороши и представляют шаг вперед в развитии мировой хореографии. Появление таких балетов объяснимо только как проявление бесконечных поисков современных артистов и постановщиков, стремящихся найти нечто новое в нашем искусстве. Это стремление к новизне как нельзя больше импонирует мне, но я не считаю, что психоанализ может создать нечто эстетически и этически значимое в нашей сфере.

В так называемых авангардистских балетах появились элементы эротизма. Куда могут вести поиски в данном направлении?

- Что касается эротизма, то здесь решительно разграничиваю понятия эротики и сексуальности. Эротика - спутник самой чистой, сильной, красивой любви. Воплощение такой эротки в балете - стремление каждого постановщика со здоровым и нормальным вкусом. Но когда на балетной сцене появляются всякого рода болезненные изломы, похоть в ее неопозитизированном, "натуральном" виде, мне становится отвратительным все то, что происходит на подмостках. Мне приходилось видеть подобные "балеты" и ничего, кроме гадливости и оскорбления чувства прекрасного они у меня не вызывали. Да, неслучайно, наверно, слово "эротика" происходит от имени бога любви, а слово "сексуальность" - от слова "пол", в которое мы вкладываем значительно более узкий смысл и которое вряд ли может вдохновить настоящее искусство.

Не уступают ли в наше время балеты с их сложными постановочными средствами место более простым и экспрессивным спектаклям?

- У нас короткий балетный спектакль и большой балет не противоречат друг другу, не вытесняют друг друга. В репертуаре, думаюется мне, должно быть сочетание больших и малых балетов. После вечера с четырехактным "Лебединым озером" или трехактным хореографическим спектаклем вроде "Виндзорских проказниц", будет очень хорош вечер одноактных балетов вроде "Карнавала" Шумана, "Шехерезады" Римского-Корсакова и "Штраусианы". Одним словом, чем разнообразнее репертуар в каждом театре, тем лучше. Важно, чтобы и длинный, и короткий спектакли были в равной мере художественны, волновали и впечатляли зрителя, будили в его душе самые добрые и красивые чувства. Что бы ни придумывали нынешние композиторы, постановщики, исполнители, какими бы выразительными средствами балета они ни пользовались, если они дадут людям радость приобщения к большому одухотворенному искусству - значит, балет настоящего и будущего выполнит свое назначение.

Интервью вела Анна Илупина

Май, 1957.

Вместо послесловия

Почти четверть века спустя, после кончины Владимира Павловича пришло письмо его сестры Ксении Павловны Якобсон от 15 марта 1971 года:

"Многоуважаемая и дорогая Анна Марковна, Ваше теплое письмо меня глубоко тронуло и мне хочется от всего сердца поблагодарить Вас и Вашу дочь за искреннее участие в нашем таком неожиданном и тяжелом горе. Вся его жизнь за последние годы, особенно начиная с работы над Апассионатой, проходила в необыкновенно тяжелой обстановке; он не имел никакой поддержки, со стороны "определенной группы" высказывались очень резкие суждения по поводу его трактовки, спектакль не понимали и не признавали. Все это привело к тому, что его и без того слабое здоровье было окончательно подорвано, нервная система совершенно отказывалась служить. И вот на этом грустном фоне появились Ваши две рецензии, и для него все стало на свое место, мы сразу успокоились и, как мне кажется, он тоже немного пришел в себя. Вы были последним человеком, который подарил ему перед смертью столько тепла, так разобрав все его мысли, все его "нутро", вложившее в эту постановку. Мы этого никогда не забудем и вся наша семья приносит Вам и Вашей дочери большое-большое спасибо. Всего, всего Вам хорошего. К.П. P.S. Вкладывая его последнюю фотографию. Думаю, что Вам будет приятно ее иметь.

Публикация подготовлена Еленой Луцкой

БУРМЕЙСТЕР

Наследие Владимира Павловича Бурмейстера обидно мало представлено в репертуаре отечественных балетных трупп. Бурмейстер был одним из создателей Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, автором знаменитых балетов, среди которых сегодня идут "Лебединое озеро" и "Снегурочка", в новом сезоне здесь будет возобновлена "Эсмеральда". Но нет "Лолы" — одного из самых ярких произведений русского балета середины XX века, ушла из репертуара "Штраусиана", исполнявшаяся без перерыва на протяжении 50 лет! — факт исключительный. Нет поздних шедевров хореографа, прежде всего "Вариаций" на музыку Ж.Бизе.

Еще достаточно молоды последние ученики В.П.Бурмейстера — М.Дроздова, Ю.Григорьев, В.Тедеев, еще не пришло время мемуаров, которые подстегивают исследователей. Память о В.П.Бурмейстере живет скорее как устная легенда, которая оказывается достоянием немногих.

В.П.Бурмейстер прожил внешне достаточно спокойную и благополучную жизнь. Долго руководил одной из лучших балетных трупп, в создании которой сыграл важнейшую роль. Вывозил труппу на зарубежные гастроли, подтверждая, что "в области балета мы впереди планеты всей", после этих гастролей активно переносил версии своих же спектаклей в лучшие театры мира (к слову, после завершившейся ары Р.Нуриева "Лебединое озеро" недавно было возобновлено в редакции Бурмейстера в парижской Гранд-Опера). Судьба В.П.Бурмейстера не интересна для авторов бульварных романов и легких сенсаций. Это скорее судьба мастера, не подчеркивавшего исключительность своего мастерства, и относившегося к своему труду, как средневековый ремесленник.

С другой стороны, для такой крупной личности как В.П.Бурмейстер, вероятно, спасением стала работа именно в Музыкальном театре — не в Большом, а рядом, в противоположном конце Дмитровки — на Пушкинской. Хотя если бы мастер очень захотел, он мог бы добиться назначения на пост руководителя балета Большого театра — основанием тому был громкий, как правило, успех его работ, особенно в 1950-е годы, когда судьба Л.М.Лавровского в Большом складывалась сложно, равно как и работа с лучшими отечественными и зарубежными труппами (В.П.Бурмейстером был создан один из лучших спектаклей о Великой Отечественной войне — в Театре имени Кирова — с искрометными Т.Вечесловой и Н.Зубковским). Но, вероятно, опыт того же Л.М.Лавровского настораживал Бурмейстера — Большой был и остается придворным театром. А вот Музыкальный театр на Пушкинской открывал свободу творчества, позволял экспериментировать. И одновременно сохранять традиции, не всегда длящегося сильным мира сего, для понимания которых эти традиции оказывались недоступны.

Интереснейший парадокс творчества В.П.Бурмейстера — его традиционализм - зачастую не позволяет по-настоящему оценить всего новаторства, что, собственно, и определяло непреходящий успех всего созданного мастером. Высочайшая культура хореографического и режиссерского мышления делала В.П.Бурмейстера деятелем не одного, пусть и замечательного театра, но "гражданином мира". Она же делала его мастером необычайно многоплановым. Бурмейстер мог буквально все. Поэтому с ним интересно и очень удобно было работать таким мастерам, как Т.Вечеслова и Н.Зубковский. И таких же мастеров В.П.Бурмейстер воспитывал в своей труппе — от В.Бовт до М.Дроздовой, от А.Чичинадзе до В.Тедеева и Ю.Григорьева.

Многоплановость Бурмейстера как художника проявилась в широте его "авторских возможностей". Он создавал комедии — "Штраусиану", "Виндзорские проказницы" на музыку В.Оранского и трагедии — "Лола" В.Василенко, "Жанна д'Арк" Н.Лейко, многоактные "фрески" и миниатюры. При этом в творчестве В.П.Бурмейстера можно выделить несколько основополагающих принципов, на которых строились его произведения.

Эти принципы были воспитаны в нем учителями, с которыми ему необычайно повезло. В самом начале творчества В.П.Бурмейстер — еще как исполнитель — встретился с К.Я.Голейзовским, затем при своем балетном дебюте — постановке "Ночи перед рождеством" на музыку Б.Асафьева, в которой сам же исполнил роль Кума, стал соавтором Ф.В.Лопухова. Актерская карьера В.П.Бурмейстера была прервана назначением его на должность главного балетмейстера соединенного Музыкального театра и, может быть, об этом стоит пожалеть, поскольку он был прекрасным танцовщиком: подлинным шедевром в его исполнении был Никез в оперетке "Тщесной предосторожности" под названием "Соперницы". Но победало сочинительство, осенью 1941 года в прифронтовой Москве была выпущена "Штраусиана".

Но вернемся к учителям. И К.Я.Голейзовский, и Ф.В.Лопухов вышли

В.Бурмейстер - Никез («Соперницы»)



Шарж на балет «Ночь перед Рождеством» на музыку Б.В.Асафьева

из "серебряного века" с особым привкусом культурных пристрастий "Мира искусства". И К.Я.Голейзовский, и Ф.В.Лопухов мечтали о танцующем актере, умеющем все выражать через танец. При этом танец должен быть очень конкретным и характеризовать все — вплоть до социального положения персонажа. Значение творчества К.Я.Голейзовского и Ф.В.Лопухова для развития балета — слава Богу! — оценено по достоинству. По поводу их ученика В.П.Бурмейстера это сделать еще предстоит.

Танцевально-драматические композиции В.П.Бурмейстера портретно точны, как хореограф он виртуозно выстраивает действие, блестяще понимает специфику режиссерского театра. Сошлемся на два примера в "Лебедином озере". В первом действии по традиции показан пикник позднего Средневековья и раннего Возрождения. Сколько таких пикников бытует на балетных сценах. Но только В.П.Бурмейстер выстроил в кульминации Полонез девушек по классической балетной диагонали. Мимо пролетает Шуг, приветствуя каждую из девушек своим серебряным кубком. В памяти сразу возникают великолепные средневековые гобелены. Полонез затихает, на сцене остался только маленький хоровод протагонисток па-де-сис'а. Круг сужается — и вот уже возникает образ позднесредневековой — раннеренессансной скульптуры — то ли Грации, то ли Музы, то ли Феи...

Второй фрагмент "Лебединого озера", показывающий своеобразие В.П.Бурмейстера-хореографа, — ансамбль на музыку па-де-сис'а, перенесенной в IV действие и ставшей основой одного из самых значительных эпизодов спектакля. В ритме драматичнейшего скерцо лебеди - подруги Одетты покидают сцену... "Прорвав" цепь подруг, Одетта остается с Зигфридом. Хореография не сложна, но мизансцена необычайно точна и режиссерски выразительна. Кордебалет здесь — массовое действующее лицо, античный хор, каковым он, кордебалет, всегда выглядит в балетах В.П.Бурмейстера. Нечто подобное потом будет в "Кармен-сюите" А.Алонсо, "Боле-ро" М.Бежара — и вызовет сенсацию. Критика всегда благожелательно относилась к хореографии В.П.Бурмейстера, но в ряд сенсаций ее не ставила. Между тем Бурмейстер во многом опережал современных хореографов, достаточно сказать, что знаменитый траурный марш лебедей, удаляющихся на казнь, был поставлен им в 1953 году! В 1960 году эту сцену скорее всего видел М.Бежар при переносе спектакля в Гранд-Опера.

В творческой судьбе самого В.П.Бурмейстера принцип выстраивания драматургии через взаимоотношения протагонистов и коллективного персонажа - кордебалета еще раз мощно прозвучал в "Вариациях" на музыку Ж.Бизе. Это был "белый балет", в котором жизнь и солистов и массы буквально пульсировала - то активизировалась, то затихала. Хореограф ловил импульсы музыки, и, словно фокусник, многократно "умножал" их силу через исполнительскую образность. "Белизна" "Вариаций" определялась не отсутствием сюжета, а тем, что в этом спектакле перед зрителями буквально раскрывалась не "жизнь в танце", а "жизнь танца", отдаленно напоминавшая давнюю танцсимфонию Ф.Лопухова "Величие мироздания".

В этом отношении для В.П.Бурмейстера очень важной была особая энергичность, плотность хореографических композиций. Это всегда был активный диалог, в котором Бурмейстер всегда искал активную танцевальную лексику. Еще два примера. Первый — танец цыганок из второго акта "Эсмеральды" на музыку Р.Дриго. В.П.Бурмейстер поменял не только хореографию М.И.Петипа, но и акценты внутри ансамбля, придав дуэту Эсмеральды и Феба большую элегичность, которая оттенялась драматичным танцем цыганок. Для снятия драматизма музыки Р.Дриго в кульминации Петипа ставит цыганкам батман-движение-позу. В.П.Бурмейстер на ту же музыку ставит прыжок — буквально вопль!

Второй пример — хрестоматийный танец с кувшином из "Лолы" С.Василенко. Лола приносит отравленное вино наполеоновскому офицеру, который требует, чтобы девушка выпила его с ним, и Лола пьет, после чего танцует, обнажаясь... В кульминации, когда отравленный офицер падает замертво, Лола выпрямляется, чуть наклонив плечи и согнув над головой руки, как бутон цветка, — и падает на свою жертву так же безжизненно...

Эта особая геометрия танца, поставленного в 1943 году, сближает В.П.Бурмейстера с мастерами даже не 60-х-70-х, а 80-90-х годов, например с И.Килианом, выстраивающим композиции "по вертикали", и по-своему передает им эстафету от мастеров начала века.

Говоря об универсализме В.П.Бурмейстера, необходимо отметить, что для него действительно были важны все компоненты зрелища. В "Лоле", оформленной Б.Волковым, главным элементом сценического пространства стала движущаяся конструкция, изображавшая горную дорогу, — "жизнь танца" получала поддержку изобразительными средствами. В последнем действии "Лебединого озера" художником А.Лушиным была развернута грандиозная феерия бури, развивавшая драматическое настроение, созданное номером на музыку па-де-сис'а. В "Татьяне" сцена боя гранатовичиков строилась на игре софитов-пржекторов.

Опыт В.П.Бурмейстера аккумулировал многое из лучшего в театральном пратике XX века. Сегодня от нас зависит передача этого опыта дальше, в век XXI.