

Лариса Абызова

БАЛЕТНЫЙ БУНТАРЬ*

О Леониде Якобсоне рассказывают те, кто с ним работал

независимая газ. — 1999 — янв. (н 1) — с. 15

ИГОРЬ БЕЛЬСКИЙ, художественный руководитель Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, в прошлом — солист Кировского театра. Первый исполнитель роли Шурале.

— Игорь Дмитриевич, все говорят, что Якобсон — гений. В чем его гениальность?

— Якобсон был одновременно петербургским академическим хореографом и абсолютно свободным авангардным художником. Это сочетание, по-моему, и есть гениальность. Он был именно хореографом, а не сочинителем танцев из известных движений. Как скульптор лепит из глины свое произведение, так Якобсон лепил из человеческого тела, из его пластики. Недаром он всегда исходил из возможностей конкретного исполнителя.

Его гениальность проявлялась в способности работать в любом жанре. Якобсон создавал классические и характерные вещи, авангард и традиционный модерн — и везде достигал совершенства.

— Танцовщикам было с ним легко?

— Что вы! Невероятно трудно! Его требования казались просто невыполнимыми. Но он был очень жесток на репетиции, и, как бы ни мучились артисты, заставлял сделать то, что задумал. Поблажек не было никому, будь то «примы» — Дудинская или Шелест.

Помню, он выгнал с репетиции Шелест, когда она сказала, что у нее не получится так, как он хочет. И нас он гонял, а бывало, и стукал. Мы ругались: «Изверг!». Но Якобсон не обращал внимания, и сверхлось чудо: самые невероятные, невозможные комбинации получались.

— Какими качествами, кроме требовательности, отличался Леонид Вениаминович?

— Наивностью. Например, был такой случай. Ему не давали ставить, и однажды он подговорил нескольких молодых артистов — в том числе и меня — выступить на министерской коллегии против диктата художественного руководителя Кировского театра Константина Михайловича Сергеева.

Мы, молодые идиоты, все сказали, как договорились. Затем слово берет Якобсон. Мы думаем: сейчас он добавит жару! А он: «Да как вы смеете говорить такое про Сергеева?» И разнес нас. Мы совершенно обалдели и после коллегии чуть его не разорвали. А он в ответ: «Я думал, если так сделаю, он мне постановку даст».

— О его тяжелом характере знают, кажется, даже те, кто не может назвать ни одного его балета.

— Якобсон не желал идти на компромиссы, и ладить с ним было трудно. Когда он взялся за постановку «Спартака», то первоначально рассорился с автором сценария Николаем Волковым, а затем с Арамом Хачатуряном. Музыка к балету была полностью готова, и Якобсон, взяв магнитофонную запись, нарезал плёнку на куски и склеил, как счел необходимым. Когда Хачатурян услышал это на репетиции, его чуть удар нехватил. Даже успех балета не примирил композитора с хореографом. А успех «Спартака» был грандиозным! Якобсон назвал его не балетом, а «сценами из римской жизни». Всё было необычным, а главное — пластика на полуальтах, сделанная на основе античной вазовой живописи и скульптуры.

— Может быть, стоит вернуть балет в репертуар?

— Ужас в том, что возобновить спектакль невозможно, я сам пытался сделать это, но безуспешно. «Шурале» возобновляли раза три, но тоже неудачно. Хореография могла сохраняться только из рук в руки, из ног в ноги. Выпадение спектакля из репертуара вело к его гибели. Работы Якобсона 40-х, 50-х, начала 60-х годов оказались утраченными. В Академии русского балета мы стараемся сохранять миниатюры Якобсона. Воспитанники учатся на них актерскому мастерству — лучшего материала для этого нет.

ИННА ЗУБКОВСКАЯ, профессор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, в прошлом — балерина Кировского театра. Первая исполнительница роли Эгинь («Спартак»).

— Как вы, балерина, которую Ваганова называла «образцовой танцовщицей классического танца», отнеслись к пластике Якобсона, к полуальтах в «Спартаке»?

— Это было естественно, потому что определялось рисунком танца. На пальцы такой танец невозможно поставить,

— Технические трудности были?

— Технически трудно мне не было, просто не все требования Леонида Вениаминовича сразу воспринимались. Когда онставил плач Фригии, было странно рвать на себе волосы и одежду, кусать руки. Потом оказалось, что это гениально. Он предвидел результат, а мы не сразу это понимали, но верили и выпол-

няли все его требования. Иначе и нельзя было: Якобсон не разрешал менять ни одного движения или позы — как задумал и поставил, так и должно было существовать. Большое значение имело и то, что Якобсон ставил на конкретного исполнителя. Поэтому первый «Спартак» в Ленинграде был несравненно лучше, чем в Москве.

— Он и в жизни был таким же неистовым, как в творчестве?

— Он всегда, всюду и во всем был неистов, одержим и очень вспыльчив. Якобсон был человеком невероятно эрудированым, обладающим большой интуицией. Он заряжал своими идеями, и работать с ним было интересно. Многие не выносили его характера: он мог в запале сказать артисту что-нибудь оскорбительное. Некоторые обижались, я — нет. Я знала, что он не от злобы, а от эмоциональности. Он был неуступчив и как никто умел сорваться с людьми. Но его любили за талант. Ссорились-ссорились, а когда видели на сцене результат его работы, то преклонялись.

АСКОЛЬД МАКАРОВ, художественный руководитель «Театра классического балета» (бывшей труппы «Хореографические миниатюры» Леонида Якобсона). Первый исполнитель партии Али-Батыра в «Шурале» (Сталевая премия), «Спартаке», «Маяковского» («Клоп»), «Прометея».

— Аскольд Анатольевич, вы близко знали Якобсона. Он ставил спектакли на еврейские темы, что не приветствовалось в те времена. Мешала ему такая позиция?

— Случалось, его называли космополитом.

— И по этой причине корректировали его работы?

— Причины были разными. Например, в «Шурале» влюбленных должна была «венчать» природа. Такую редакцию я танцевал в Москве с Плисецкой в филиале Большого театра. А в Ленинграде потребовали, чтобы герой вернулся из леса в деревню, «в народ». Напалки были самыми непредсказуемыми. Татарская академия наук прислала протест: почему балет называется «Али-Батыр», то есть «святой богатырь». Пришлось переименовать в «Шурале».

— Можно подумать, имя лешего лучше...

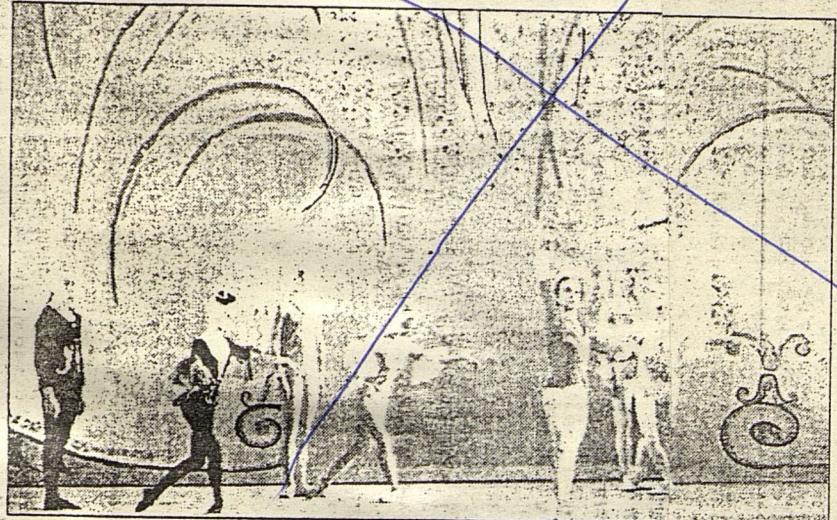
— В «Спартаке» был танец шутов, прославляющий мужское достоинство, из него убрали самые смелые моменты. Причина понятна? Но, кстати, многое и сохранилось. Сцены «римского разврата» были достаточно откровенными. Чтобы добиться показа концертного номера «Прометея», который я танцевал с Аллой Осипенко, я дошел до самых высоких партийных инстанций.

— Были полностью запрещенные работы?

— Да. Сильнейший номер «Хирисма», сатирический «Обезумевший диктатор» о Гитлере и его сподвижниках. Я восстановил их после смерти Якобсона в его труппе.

— Как вы стали преемником Якобсона?

— За две недели до смерти Леонид Вениаминович сказал мне: «Ты возьмешь мою труппу». Я об этом не мыслил, отказывался — я же не балет-истер. Тогда Ольга Бергольц сказала: «Чтобы достаточно быть художественным руководителем, а репертуара Якоб-



«Мощтиана». Балетмейстер Леонид Якобсон.

Якобсон никогда не заходил посмотреть, как у меня получается. Зато прибегала Люба и показывала, чему ее научил Леонид Вениаминович.

— В театре были возможны такие отношения?

— Конечно, ведь мы с Любой были подругами... На мой дебют собрались все, кроме Якобсона. Он пришел только на мой третий спектакль и сказал: «Ничего, неплохо, даже прилично». В его устах это было верхом похвалы, и я была на седьмом небе.

— Через несколько лет мы танцевали премьеру его «Клопа».

— А в этом случае получилось наоборот: сначала я отнеслась к работе без энтузиазма. Увлеклась только в процессе репетиций. Для меня, классической танцовщицы, и моего партнера Кости Рассадина, очень одаренного артиста, все здесь было необычно. Сколько сил и времени отняла только одна знаменитая сцена на кровати!

— Рассказывают, что однажды он показывал «представителям общественности», как тогда называли, миниатюры — только миниатюры — в течение пяти часов. Что сегодня из этого богатства есть в вашей труппе?

— «Экзерсис XX века», «Блестящий дивертисмент», фрагменты из «Спартака» на целое отделение, несколько концертных номеров.

— Почему так мало?

— У нас не было и нет своей сцены. Мы всецело зависим от приглашений. Чтобы выжить, вынуждены давать не концерты, а спектакли, классику. Однако при любой возможности стараемся показывать произведения Якобсона. В этом году возили в Испанию «Спартака». На репетиционной базе даем «Экзерсис XX века». Отдельные номера включаем в концерты, особенно на Эрмитажной сцене. У Якобсона было семь номеров на темы Родена, но уже при его жизнишло пять. У нас их три: «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол». Я хочу обязательно восстановить «Минотавра». К сожалению, уходят артисты, которые работали с Якобсоном. Растишь новых с невероятным трудом, а они идут в другие труппы — там больше платят. Нет исполнителей на многие партии, и репертуар Якобсона сжимается, как шареневая кожа.

— Несколько лет назад говорили о создании Фонда Якобсона.

— Насколько я знаю, его создание не увенчалось успехом.

— Не только с нами. Например, он завел себе огромную собаку, больше волка. Ходить гулять с ней нужно было через темную подворотню. Хотя эта собачница могла загрызть всех бандитов района, Якобсон положил немало сил, но заставил домоуправление поставить в подворотне специальный (!) фонарь. Ни в театре, ни в быту он не признавал слова «не могу». Говорил: «Не можешь, потому что не хочешь».

— Якобсон часто бывал доволен своими работами?

— Впервые я увидела его откровенно довольным на премьере «Клопа». Он очень волновался, но когда его похвалил критик Дмитрий Молдавский, которого он ценил, а поэтесса Ольга Бергольц сказала, что узнает живого Маяковского, Якобсон был счастлив. Нам, как всегда, сказал: «Неплохо».

— Не баловал артистов.

— Он говорил, что делает балет будущего, а мы ничего не понимаем, поглядываем в свою классику, которая искусственна и скоро отомрет.

КОНСТАНТИН РАССАДИН, главный балетмейстер труппы «Балет на льду Санкт-Петербурга». В прошлом — солист Кировского театра. Исполнитель роли Шурале, миниатюра «Подхалим» и «Полишинель», первый исполнитель роли Присыпкина («Клоп»).

— Константин Александрович, можно ли вас считать учеником Якобсона?

— У Якобсона не было учеников. Он никогда никого не учил, не рассказывал, как он мыслит, как ставит. Но много работая и общаясь с ним, я постиг его балетмейстерскую кухню. Поэтому считаю, что я — его ученик.

— И какова же была эта кухня?

— Иногда он сразу ставил большие сложные куски, а иногда бился днями над каким-то движением. Якобсон часто забывал то, что сделал накануне. Я иногда этим пользовался и придумывал что-нибудь свое. Он, бывало, посмотрит с удивлением: «Я вроде бы этого не ставил?» — «Что вы, Леонид Вениаминович, ставили вчера?»

— Удавалось обмануть?

— Удавалось... Таким образом я постигал его манеру, почерк. Работа с Якобсоном увлекла, дала толчок. Школа, которую он дал, позволила мне приняться за самостоятельное творчество. Его интересовало буквально все, он читал книги даже об устройстве водопровода. Однажды он показал мне следы автомобилей шин на снегу — в них он увидел хореографическую композицию. Уверен, что, даже взяв две спички, он мог поставить для них номер — фантазия его была беспредельна.

Якобсону было безразлично, кривоногий артист или красавец, высоко прыгает или нет. Он ставил на индивидуальность. В результате созданное им для конкретных исполнителей оказалось неповторимым и его хореография гибнет. Повторение было невозможным, даже когда дубликат делал он сам. «Клоп» в Кировском театре и «Клоп», который он поставил в своей труппе, — два совершенно разных спектакля.

АНТОН КОЧЕТОВ, преподаватель.

— Какое, по вашему мнению, место в ряду хореографов занимает Якобсон?

— Он завершает список хореографов — творцов XX века, начатый Фокиным. На смену им пришли, за редким исключением, либо эпигоны, либо компиляторы.

— Уж больно строги.

— А вы посмотрите очередную премьеру Мариинского театра «Вечер новых балетов».

— Что вы считаете главным шедевром хореографа?

— «Спартак», на мой взгляд, вершина творчества Якобсона. Здесь Якобсон сознательно поставил себя в оппозицию к театру Петипа: отказался от пунтовой техники, выворотного положения ног, больших классических прыжков (запрыгал Спартак при возобновлении балета в 1970-х годах, вопреки замыслу автора). Несмотря на такое ограничение выразительных возможностей, результат оказался грандиозным. Начиная с дни премьер в сезоне 1955/56 годов и до закрытия Кировского театра на ремонт в 1968 году «Спартак» был самым репертуарным балетом.

В нагрузку к билетам на «Спартак» распродавались билеты на все советские оперы...

— Вы полагаете, можно возобновить спектакль?

— Адекватно — нет. Принцип творчества Якобсона был очень сложным и, как оказалось с течением времени, невозможным для сохранения самой хореографии. Якобсон ставил по музыке не только на 1/4, но и на 1/32 такта. Чтобы сохранить такую хореографию, она должна ежедневно идти, передаваясь естественным путем из рук в руки, из ног в ноги. При любом перерыве возможно только приблизительное возобновление — так и случилось после ремонта театра. Иначе просто не могло быть. Одна из первых исполнительниц партии менад Людмила Комиссарова говорила мне, что Якобсон на каждую из двенадцати менадставил свою хореографию. Движения были похожи, но различны. Понятно, что для возобновления даже этого маленького эпизода требовалось привлечь двенадцать исполнительниц.

Но «Спартак» должен обязательно быть в репертуаре Мариинского театра, ибо это — непревзойденная школа, без которой балет скатывается к спортивной гимнастике.

Все западные хореографы — вторичны: все их новинки были у Леонида Вениаминовича. По-моему, лучше вспомнить о выдающемся отечественном мастере Якобсоне, чем переносить на нашу сцену их хореографию 20–50-летней давности.

