

ТАЛАНТ, ТРУД,
ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ
ХУДОЖНИКА

СОРОК ЛЕТ назад Игорь Моисеев открыл новый жанр в искусстве, который он сам определяет как «профессиональный жанр сценического народного танца».

Балетмейстер рассказывает: — В 1958 году наш ансамбль явился первым советским коллективом, приехавшим после войны на гастроли в США. И на первой же пресс-конференции западные журналисты задали мне вопрос: «Хотели бы вы быть миллионером?» — «Нет!» — «Как? Почему?» — корреспонденты схватились за авторучки. Ответил я вот что: «Потому что ни один миллионер не был бы в состоянии содержать такой коллектив, которым мне доверило руководить наше государство».

Всемирная слава ансамбля и его создателя была уже следствием...

НА ПРИМЕРЕ Моисеева можно утверждать, что путешествия рожают не только географов, писателей, поэтов и т. д., но и балетмейстеров.

— Мой отец был страстным любителем турпоходов, — говорит хореограф, — и по его примеру я вдоль и поперек исходил Крым, Кавказ, Среднюю Азию, и огромное количество впечатлений — народный быт, костюмы, празднества, музыка, танцы — потребовало своего воплощения.

Итак, в середине двадцатых годов имелись с одной стороны, фольклорный танец, с другой — профессиональный танцовщик, поскольку Игорь Моисеев окончил хореографическое училище и был принят в балетную труппу Большого театра. Проблема состояла... в математическом знаке, который следовало поставить «в середине»: плюс или знак умножения?

— Механически копировать и протоколировать фольклор, как это делают в этнографических ансамблях собиратели, библиотекари фольклора, «накалывая» танцы, словно бабочек, на булавки!.. Мне казалось, это еще не искусство.

Гораздо больше привлекал другой путь, который был уже известен по тому, как, скажем, в свое время Пушкин шел от сказок Арины Родионовны, а Глинка и Чайковский — от народных мелодий. И мне хотелось быть не фотографом фольклора, а его творческим интерпретатором. Развивать, обогащать, динамизировать фольклор, вооружая его всем арсеналом профессиональных средств: режиссурой, художественным оформлением, балетмейстерской выдумкой, композицией, виртуозностью артистов, имеющей школу танца. Вот тот путь, которым шел ансамбль. Неожиданно он оказался прорывом в иное качество — был создан новый жанр.

— Чем же привлек вас именно народный танец?

— В нем народ создает автопортрет. В танце возникает образ народа, он выражает его мысли, чувства, характер. Из этого источника произошли все виды хореографии, но раньше мастера только черпали из него, взамен ничего ему не давая. А мне хотелось вернуть народному творчеству его же созданные богатства. Надо сказать, на этом пути терний у нас было гораздо меньше, чем роз, хотя попадались и шипы. Не все сразу поняли, что начал делать ансамбль, причем аргументация некоторых наших оппонентов была очень наивной. Так, один критик еще до войны писал, что в русских танцах, исполняемых нами, встречаются па-де-бурре, а па-де-бурре в «настоящих» русских танцах не может быть — слово-то французское.

— Вы что-то возразили?

— Да, писал примерно так: классификация всех движений в балетной грамматике действительно родом из Франции, но она никак не определяет национального характера каждого движения. И если, допустим, в медицине используется латинская терминология, то это еще не означает, что аппендицитом болели только древние римляне...

— Раскройте один секрет. В репертуаре ансамбля больше 300 номеров. Вполне понятно, что, побывав где-то на гастролях, вы «увозите» на-

«Что говорить... впечатлений очень монотонных...» — обычно отвечает Игорь Александрович, когда спрашиваешь, как принимают ансамбль за рубежом. И впрямь «монотонный» — за три десятка лет гастролей не было ни одной отрицательной рецензии; в восторженной оценке ансамбля сходятся все.

— Обратите внимание и еще на один аспект истории: в 52 странах, где побывал ансамбль, мы представляли не только советское искусство, но и советских людей: мы никогда об этом не забываем. Сейчас о нас знают неизмеримо больше, чем раньше, потому что, например, во время первых гастролей в США корреспонденты спрашивали: «Разрешают ли в СССР женщинам носить серьги и обручальные кольца?», «Неужели в Советском Союзе уже едят ложками и вилками?» Подобные вопросы

Моисеев все же возглавлял еще один коллектив, на сей раз представлявший классическую хореографию. Только через несколько лет, увидев, как принимают ансамбль «Молодой балет», потому что порой чувствовал себя в положении буржиданова осла, который умер с голоду между двумя охапками сена, не зная, с какой начать... Все-таки главное дело моей жизни — ансамбль народного танца.

Однако хореограф внимательно присматривается ко всему, что делается в классическом балете. Он поддерживал начинания, связанные с именами Ю. Григоровича, И. Бельского, О. Виноградова, Н. Касаткиной и В. Васильева и других...

Здесь хочется напомнить старую истину: творчество любого, даже выдающегося, художника — это синусоида, — были. Как у всякого. Но публика их не увидела по одной простой причине: я не считаю себя гением, но чувство самоконтроля, думаю, развито у меня достаточно хорошо. Оно и не позволяет показывать то, что не удалось.

— А как вы, Игорь Александрович, оцениваете поставленный вами балет «Спартак»?

— Я понимаю, чем вызван ваш вопрос. — Очень спокойно ответил Моисеев. — Есть люди, считающие «Спартак» моей неудачей. А я так не считаю. Но если говорить откровенно, то — «на сегодняшний день» — были три причины, не способствовавшие, так я сказал бы, успеху. Во-первых, неудачное либретто. Во-вторых, сравнительно с теперешним вариантом «музыки было много» — минут на сорок больше. Препятствует себе? Лип-

позволял ярче обрисовать и Спартак, победившего соперника, но отказавшегося его убить.

Вообще, чтобы создать образ героя в любом спектакле, надо показать все этапы, через которые он проходит...

Сейчас, мне кажется, в балете расцветает символизм, уже почти не танцуют, а действуют одни символы, и за каждым движением подразумевается «не-что-то большее». Например, сама битва показывается символически: пробежала балерина с трубой — значит, победа, поднял кто-то меч — значит, убил врага, помахал руками — значит, победил... Но что такое спектакль? Это постепенное развитие действия, приводящее нас к определенному итогу. Если вы хотите заставить зрителя поверить, что герой — на самом деле герой, то должны показать препятствия, которые он преодолевает на своем пути. Если убираете препятствия и даете лишь итог, ваш герой обращается в символ. Но давно известно: в искусстве важно не только что, а и как. Понимаете? Действующее лицо — не аксиома, а теорема, которую надо доказать на глазах у зрителя.

Более того, я считаю, что искусство начинается, когда есть частность, которая может привести к обобщению.

должен объяснить мотивы поступка.

Что я называю символом? Итог предыдущего опыта. Спектакль, состоящий из набора одних символов, одних итогов, — еще не спектакль.

Сила балетной хореографии раньше основывалась на использовании богатства классического и характерного танца. Если попытаться философски, что ли, взглянуть на балетную сцену, то можно сделать некоторые выводы. Почему, например, балерины танцуют на пальцах? Они как бы встают «на подмостки души», раскрывая свое лирическое состояние в этом очень условном, но и очень образном виде искусства. Им противопоставляется другая система — характерные танцы, земные, конкретные. Характерные танцы как антипода классическим из современных балетов почти исчезли, остались только классика, танец на пальцах. Мы просто отрезаем одну ногу у балета.

Это началось не сегодня. Я однажды приводил пример. В сказке Золушка, как известно, выполняла дома всю черную работу, в это время другие отдыхали или развлекались. Что же было сделано в балете? Она подметала пол, топила печь, мыла сковородки — на пальцах. А когда появлялась фея и превращала ее в сказочную красавицу, то это достигалось лишь сменой платья, поскольку на пальцах Золушка уже танцевала с самого начала. И совсем иначе все звучало бы, если бы Золушка чистила кастрюли, топя в деревянных башмаках, а с приходом феи впервые становилась на пальцы. На пальцы балерина должна вставать, когда передает мир чувств — не для того, чтобы просто «попыхаться».

То есть все, что мы хотим сказать, надо выразить языком действия, языком танца — иного пути в балете нет.

Так вот, если попытаться, меня тревожит обесценивание формы и языка в современном балете. Это относится и к зарубежной хореографии, хотя там есть и другие опасности. Например, давно подмеченный распад формы — из поэзии уходит размер, из музыки — мелодия, из живописи — рисунок. А из балета уходит идея, выраженная в пластической форме, остается просто «раскрепощенная форма» — без идеи, без содержания...

...Мы виделись накануне больших гастролей ансамбля в Южной Америке...

— 33 часа в воздухе... — вздохнул Моисеев. — А парнишке как-никак 72-й год... — добавил он и засмеялся.

Здесь Моисеев имел в виду того самого «парнишку», который только что, на дневной репетиции, перетанцевал все и за всех, — себя...

Григорий ЦИТРИНЯК

Игорь МОИСЕЕВ, Герой Социалистического Труда

ТАНЕЦ — ДУША НАРОДА

родные танцы страны. А вот как это делается? Не трудно ли, даже для профессионала высокого класса, запомнить однажды увиденный танец — от первого до последнего па?

— Это почти невозможно, потому что непосредственность общих впечатлений от впервые увиденного танца вытесняет все технические частности, которые необходимо усвоить. Но когда вас 125 человек, «бремя памяти» можно распределить.

Прежде всего женщины и мужчины учат «свою половину» танца. Более того, никто не запоминает его целиком: один — начало, другой — середину, третий — конец... Я говорю: «Ты смотришь первое движение, ты — второе...» Здесь очень важно «не выпустить из ног» какие-то поразительные элементы танца. А потом все вместе мы «собираем» миниатюру.

Танец может быть интересен своей самобытностью, своей манерой, но — примитивен. Тогда мы уже развиваем и подчеркиваем наиболее характерные, с нашей точки зрения, элементы танца — в той же тональности, сохраняя его природу, манеру, стиль...

За сорок лет существования ансамбля народного танца о нем и его создателе написаны многие тысячи строк и сказаны многие тысячи слов. Мне только хочется привести еще одно свидетельство — выдающегося нашего танцовщика Владимира Васильева: «Говоря откровенно, я очень жалею, что как исполнитель ни разу не встретился с балетмейстером Игорем Моисеевым, творчество которого так люблю».

ПАМЯТЬ, как фонарь на ветру, высвечивает то один, то другой эпизод из истории ансамбля...

Чтобы привлечь туристов в Италию, решили продемонстрировать им народные танцы, а так как в стране не нашлось хореографа, который бы их хорошо знал и помнил, обратился к Игорю Моисееву. Одиннадцать раз он побывал в Италии, посетив самые глухие «фольклорные уголки». Вот итог: возрожденные им итальянские народные танцы, в том числе «Сицилианская тарантелла», вошедшая в репертуар ансамбля. А пригласит Моисеева итальянскому правительству посоветовал Генеральный секретарь ИКП Пальмиро Тольятти...

Специальная медаль, выдана французами: «В честь триумфа «Половецких плясок» ансамбля Моисеева в Париже»...



Репетирует Игорь Моисеев

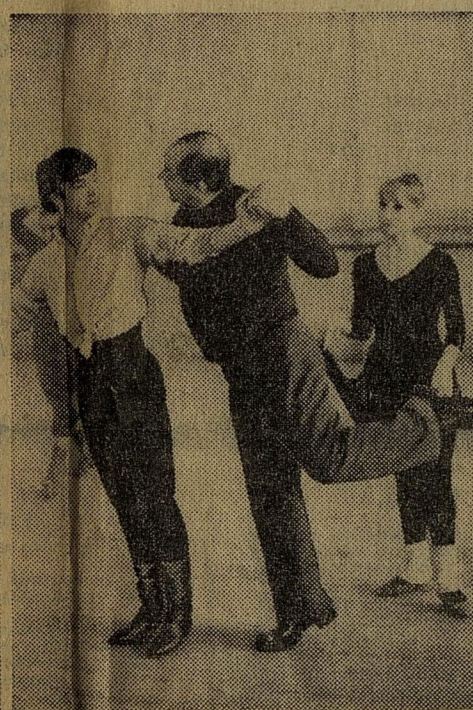


Фото И. КОГАН

вызывались отнюдь не желанием состричь — их заставляли из-за полного незнания жизни в нашей стране, и это спустя 13 лет после окончания войны... С тех пор нас принимают как друзей и систематически приглашают — в США мы побывали уже шесть раз.

Ансамбль народного танца — об этом тоже надо сказать — породил подобные ему национальные коллективы во многих странах. Как правило, рождение таких ансамблей происходило при энергичной помощи и личных консультациях советского хореографа. Так что недаром Моисеев — кавалер тринадцати иностранных орденов.

И. МОИСЕЕВ — ученик А. Горского и Л. Жукова. Начав в 18 лет как танцовщик, он в 24 года ставит на сцене Большого театра свой первый балет, затем — еще три. Знаменитая балерина Суламифь Мессерер, танцевавшая в то время партию Суок в моисеевской постановке «Трех толстяков», вспоминает: «Если бы сегодня восстали этот балет или даже показали бы одну из вариаций Суок с ее оригинальными и необычными финалами, могу поручиться, что все бы восклицали: «Балетмейстер — новатор! Потом созданная им «Академия народного танца» на многие годы оторвала балетмейстера от балета (хотя периодически он и ставил танцы в операх), но лет десять назад

и ликующие взлеты, устремленные в космические выси, порой грустно разнообразятся глухим стуком об пол. Надо, правда, сразу сказать, что «глухих стуков» у Игоря Александровича, конечно, не было; почти все созданное им вызывало и вызывает одни похвалы. Однако «почти» вставлено в строку не случайно: в 1958 году моисеевский «Спартак» расколол публику и критику на два лагеря. Вот что говорит Майя Плисецкая: «В «Спартак» у меня была замечательная партия Эгины. Этот интереснейший спектакль в свое время недооценили. До сих пор помню некоторые находки — просто маленькие шедевры, и один большой — «Цирк»... Истинно ради надо добавить: постановка имела много противников. Поэтому — «виду разочарований» — меня интересовало, что думает балетмейстер об этой своей работе. Разумеется, оценки произведений публикой и автором совпадают отнюдь не всегда. Только всегда интересны объяснения художника — и сутью своей, и так сказать, по форме, по тому, как реагирует он на мнения, идущие вразрез его собственным. Вот наш разговор:

— Как вы вообще относитесь к неудачам?

— Как Эдисон, — улыбнулся Моисеев. — Как к необходимому этапу на пути к фонографу.

— А были ли у вас неудачи?

— Как Эдисон, — улыбнулся Моисеев. — Как к необходимому этапу на пути к фонографу.

— А были ли у вас неудачи?

них сорок минут спектакля... Казалось бы, со смертью Спартака должен был идти занавес, однако после этого еще полчаса звучала музыка, красившая музыку, но ведь действие кончилось... Мне не удалось тогда убедить Арама Ильича сделать купюры. И в балет не пришел еще Владимир Васильев, поэтому я вынужденно ориентировался на танцовщицу, который был внешне представителем, но лишь «намекал» на танец...

Что же я хотел сделать?

Я хотел поставить спектакль — как исторический, то есть средствами балета, что очень нелегко, раскрыть исторические и психологические причины, по которым Спартак стал героем, и показать, почему восстание рабов — при всем его грандиозном размахе и величии — было обречено на неудачу. Я хотел, чтобы образы главных героев были близки к реально существовавшим прототипам. Скажем, реальный Красс — наиболее яркий представитель рабовладельческого общества — сколотил огромные богатства самыми грязными способами, «...использовав», писал Плутарх, — общественные несчастья как средство для получения огромнейших барышей». И не случайно я внес на сцену древнеримский цирк, где умирали гладиаторы на потеху так называемым свободным гражданам. Тот же цирк

нию. Искусство не может начинаться с обобщения и кончаться им.

Если я покажу на сцене, как Икс убил Игрека, то вы увидите только «факт преступления». Но если до того я расскажу, как Игрек обманывал, оскорблял, унижал, угнетал, терроризировал, издевался над Иксом, то поступок будет уже следствием. Вы вольны осуждать убийство героя — это другой вопрос, но художник