

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕ

диалог о балете: ИГОРЬ МОЙСЕЕВ — БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН



И. МОЙСЕЕВ. Мне кажется, Борис Александрович, что наш разговор достаточно символичен как встреча представителей двух разных сторон советской хореографии: я — практик, вы — критик, теоретик, хотя это и не совсем охватывает то, что вы делаете...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Должен сказать, что наша встреча, Игорь Александрович, обрадовала меня еще и по другой причине: утверждение своей позиции в искусстве у практиков — балетмейстеров и режиссеров — часто сочетается с полнейшим отрицанием того, что делают другие, а вот вы этим не грешите. Я помню, как вы очень определенно поддержали творческие начинания, связанные с именами Ю. Григоровича и И. Бельского, балет О. Виноградова — может, противоречивый, но интересный поиск в области современной темы...

И. МОЙСЕЕВ. «Асель»...
Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. «Асель», да-да, совершенно верно. Вы действительно писали о «Сотворении мира» Н. Касаткиной и В. Васильева, об «Икаре» — первом балетмейстерском опыте Владимира Васильева...

И. МОЙСЕЕВ. Благодаря, что не зачислили меня в консерваторы.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Кстати, совсем недавно я столкнулся с каким-то невольным консерватизмом и предвзятостью. Случайно, пожалуй. Я никогда не думал заниматься балетной драматургией, но по инициативе Майи Плисецкой и Родиона Щедрина мне пришлось работать над либретто «Анны Карениной». И очень любопытно: еще спектакля не было — он только репетировался, однако у него уже появились оппоненты, которые считали, что Толстой в балете невозможен. Но не так давно казалось невозможным увидеть в балете «Ромео и Джульетту»; теперь спектакль стал классическим, и все смирились с мыслью, что Шекспир в балете существует — и «Отелло» был, и «Гамлета» танцуют уже на все лады...

В общем, Станиславский был прав, когда говорил, что искусство шире и смелее, чем думают педагоги.

И. МОЙСЕЕВ. Когда Чайковский писал оперу «Евгений Онегин», тогда смеялись и говорили: «Как можно писать музыку на слова: «Боюсь: брусничная вода мне не надела б вреда?»»

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Значит, идею показать «Анну Каренину» в балете вы не склонны считать таким уж безумием?

И. МОЙСЕЕВ. Я не видел еще балета, но считаю, что все зависит от умения найти ключ для решения той или иной темы. Только что значит решить спектакль? Это прежде всего найти язык рассказа. Если своего танцевального языка нет, не надо даже браться. Не надо пользоваться набором стандартных приемов — это уже скорее не ключ, а отмычка или, хуже того, кража со взломом.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Я вспоминаю одну вашу статью, где вы настойчиво подчеркивали, что нужно вернуть балету присущий язык, то есть танец и

Кранко доказал это — является глубоко хореографичной.

Но есть задача более важная, чем постановка классики: создание балетов на современную тему. И если здесь мы не очень много можем похвастаться, то я объясню это тем, что у нас слабо решается проблема современной бытовой хореографии.

Ведь когда мы обращаемся к тому же «Евгению Онегину» и хотим воплотить роман в балете, то берем как лексику танца, бытовавшие в эпоху Пушкина. Мы берем вальс в два на, потому что вальс штраусовский в то время еще не существовал, берем экосезы, полонезы, мазурки — короче говоря, танцы, на которых лежит отпечаток времени.

Однако если мы хотим воплотить в балете образ современника, то прежде всего должны воспользоваться танцевальным языком, принятым в нашем быту. И тут с огорчением приходится констатировать тот факт, что сегодняшнего бытового языка современного советского танца, я подчеркиваю: советского танца — нет. Сегодняшнему герою, будь он солдат, офицер, рабочий, учитель, — что ему танцевать, чтобы свидетельствовать о своем времени? Оказывается, танцевать ему нечего.

На каком же языке может рассказать о современном хореограф? На языке тех же экосезов и полонезов? Или, может, на языке тех нелепых бытовых танцев, какие придумывают балетные ремесленники, выдавая их за современную хореографию? Но она только вульгаризирует сегодняшнего человека. Мы видим, что наш герой в балете остается немым — у него нет современного танцевального языка.

Однако проблема бытового танца остра не только в этом плане. Искусство профессиональное — искусство тысяч, но когда речь идет о бытовом танце, то мы говорим уже об искусстве миллионов, которым мы, как выражались прежде, не можем погрязнуть.

Взгляните, что получается. С одной стороны, на танцплощадках не рекомендуют — скажем так — танцевать западные танцы. С другой, — противопоставить таким танцам нечего. С моей точки зрения, лучше уж пусть танцуют западные танцы — я говорю о классических экземплярах, о тех же танго, фокстротах, чарльстонах, которые мы когда-то тоже не признавали, но которые в какой-то мере вошли в наш быт, — лучше танцевать их, чем не танцевать ничего и тем самым вообще отживать молодежь от танцевальных площадок. Или уговаривать танцевать то, что ей явно не нравится.

Пока эта проблема не будет решена в жизни, ее не решить и на сцене. Ведь если бы не существовало этих диалогов — действительность — сцена, трудно было бы говорить о связи искусства с жизнью. Мы можем как-то претворять, видоизменять, усложнять, углублять, но не можем подменить. А сейчас балетмейстеры вынуждены подменять или выискивать из

стует в нашей литературе, в какой-то мере он существует в музыке, но в области бытового танца такого языка у нас пока нет.

Создавшееся положение я объясню недостаточной активностью и композитором, и хореографом, и недостаточным вниманием к проблеме в целом людей, призванных в какой-то мере дирижировать нашей художественной жизнью, — работников Министерства культуры и творческих союзом...

А пока молодежь порой увлекается западными танцами... Здесь плохо не то, что танцы пришли с Запада, — дело совсем в другом.

Ведь что наблюдается на Западе? Что мы не примем? Это последовательное улавливаемое нами процесс распада формы во всех видах искусства. В литературе распадаются сюжет и логика изложения событий, из музыки уходит мелодия, из живописи — рисунок, и мы часто видим одни клэкс...

Вся прелесть танца прошлого в том, что в нем, внутри этого танца, всегда существуют какие-то закономерности, структура, необходимые правила, которым надо следовать. А сейчас на Западе мы наблюдаем — допустим, в целом ряде танцев типа шейк — полный распад формы. Нет обязательных вещей, которым надо следовать: каждый импровизирует по-своему, причем на сексуальную тему. В конечном счете ловишь себя на мысли, а не выходит ли это за пределы танца, вернее за пределы искусства в целом и не является ли просто голый, чуть-чуть абстрагированной физиологией?

Вот в этом смысле мы и протестуем против такой формы танца, где, кроме ресторанной тонности и, так сказать, сексуального томления либо неистовства, ничего нет. Они обществу мало интересны, этот шейк и прочие...

Ну вот, диалог перешел в монолог, вы извините...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Может, попробуем все-таки чточку защитить некоторых наших хореографов?.. Попытки создания современного характера в балете — они еще робки, и их мало, но все-таки стоит их называть...

Ну, скажем, в том же балете Виноградова «Асель», который вы в свое время отметили, есть такая попытка — сонта мускули танцев шоферов, друзей героя — Ильяска: в ней были попытки создания характера.

И. МОЙСЕЕВ. Это психологические характеристики, а не бытовой танец.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. То есть это верно наблюдаемые жизненные черточки — скажем, манеры поведения, — имеющие отношение к быту современного человека.

И. МОЙСЕЕВ. И все же только психологические характеристики.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Да-да. Они были подмечены, соединены с какими-то классическими движениями, и в общем получилась довольно живая хореографическая картина...

Второе — путь уже известный — долгий совре-

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Нет-нет, это совсем, в общем, другое...

И. МОЙСЕЕВ. Так что мы говорим в данном случае не о главном?

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Да, что-то не приходит на ум примеры современного бытового танца в балетах...

Есть вопрос, к которому я отношусь, может быть, даже лопыпенно нервно: духовное начало танца, личное его содержание. Мне кажется, что вообще в судьбе балетного актера есть определенный драматизм... Ну, вот поступаешь в хореографическое училище мальчик или девочка, их отбирают по каким-то чисто физическим признакам, но в тот момент еще не известно, заяжена ли в них «искра божья».

И. МОЙСЕЕВ. Может быть, и нет.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Не известно. А дальше происходит следующее: актер долгие годы учится для того, чтобы ему сказали, что он может танцевать. И всю жизнь он должен работать до седьмого пота, потому что как только он перестанет работать и «выйдет из формы», ему скажут, что он танцевать не может.

Однако этого мало: он, возможно, способен танцевать, но, оказывается, танцевать-то не нужно, поскольку в его танце нет души...

Я был на последнем Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета в Москве. Балет — это движение, естественно. И на конкурсе было, если так можно выразиться, бесчисленное количество движений — иногда абсолютно правильных, даже виртуозных, даже красивых. Но вот движений одухотворенных, наполненных жизнью, оказалось совсем немного. Гораздо меньше, чем движений просто профессиональных. И поэтому, наверное, зал взорвался аплодисментами, когда вышла пятнадцатилетняя Надежда Павлова из Пермского училища. Ведь дело не в том, что она прекрасно умеет танцевать, — она умеет жить в танце. Радостно, что для нее это естественный способ существования.

И. МОЙСЕЕВ. Ее еще не отучили жить в танце.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Кстати говоря, я к конкурсам отношусь достаточно настороженно. Это состязание, и потому на конкурсах многие работают и лишь немногие танцуют.

И. МОЙСЕЕВ. Очень правильная мысль, и мне, практичку, часто приходится с этим сталкиваться. Прияно думать, что балет — прежде всего искусство формы. Конечно, форма в нашем виде искусства занимает особое место, но порой задумываешься над тем, как мало зажигает тебя скучно, хотя и грамотно танцующий человек и как иногда неказистый, но живущий в движении исполнитель умеет заразить своим настроением...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Это редко кому удается соединить. Скажем, Владимира Васильева и Нину Тимофееву делает интересным именно то, что для них виртуозность становится средством выражения личности... Как-то мне довелось смотреть фильм об Анне

ица делает более трудные и сложные вещи, чем она!»

Действительно, техника танца возросла. Но вместе с тем даже в этом несовершенном фильме обаяние и глубина личности Павловой уверенно торжествовали.

Я иногда сижу на спектакле и думаю: вот если бы еще лет пять назад этот танцовщик проделал десятую долю того, что он делает сейчас, зал раскололся бы от аплодисментов. А сегодня у зрителя изощренная техника не вызывает даже особых восторгов.

Есть определенная сложность в развитии хореографического театра. Когда, например, борясь с условностью старого балета, Лавровский, Захаров и другие обратились к приемам драматического театра, они пришли к тому, что балет иногда стал напоминать драматический спектакль.

Затем было возвращение к танцу, и теперь наблюдается увлечение подчеркнутой виртуозностью, непрямое стремление к тур де форс — танцевальному форте; к сожалению, почему-то забывают, что в танце существуют еще и огромные выразительные возможности пианиссимо...

Многие танцовщики стараются «перепрыгнуть» один другого, сделать большую виртуозность, непременно стремление к тур де форс — танцевальному форте; к сожалению, почему-то забывают, что в танце существуют еще и огромные выразительные возможности пианиссимо...

И. МОЙСЕЕВ. Если она...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. ...не наполнена духовным содержанием... Я думаю, вообще, что соединение действительного драматургического, сценического начала с подлинной симфоничностью танца — очевидно, таково будущее балета.

И. МОЙСЕЕВ. В этом улавливается какой-то диалектический процесс развития искусства в целом. Как известно, первобытное искусство было синтетично в своей основе, то есть люди и пели, и танцевали, и говорили, и играли одновременно. Дальнейшая эволюция искусства заключалась в дифференциации слагаемых.

Драма отделилась от музыки, музыка развилась в симфоническую, и в оперную, танец — оторвался в отдельный вид — балет и так далее. Каждый из элементов подвигается к своему развитию, достигнув виртуозности. Если мы вернемся к синтезу — на современном уже уровне, — это может стать в высшей степени интересным явлением в искусстве. Процесс закономерный...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Может, следует сказать о хореографах Запада?.. Я, правда, предложил бы эти слова сказать вам — вы много ездите, видите...

И. МОЙСЕЕВ. Да, приходится...

Если говорить о мировой хореографической практике, то для меня одно из самых ярких явлений — Джером Роббинс. Когда я смотрел его «Вестсайдскую историю», то ловил себя на мысли, что, если бы Роббинс «самым гениальным образом» поставил «Ромео и Джульетту», это не волно-

живаем страдания героев не в прошлом, если так можно выразиться, а в настоящем времени. И весь язык рассказа самостоятелен, современен, ярок...

В ряду крупных художественных удач можно назвать «Собор Парижской богоматери» Ролана Пти, который он показал нам на гастролях в Советском Союзе. Успех Пти — если вспомнить количество неудачных его вещей — достаточно редок и еще раз подтверждает, что он все-таки мастер высокого класса, поскольку класс художника определяют его взлеты, а не падения.

Кстати, было печально смотреть в «Казино де Пари» целую программу, поставленную Роланом Пти: он просто грубо подражал всем приемам кабарэ. Я сказал бы о программе так: там все, что умно, то не ново, а что ново, то далеко не умно.

Трудно пройти мимо просто патологической популярности во Франции Мориса Бежара, бесспорно, яркой личности. Последнее, что мне пришлось видеть, — «Жар-птица» на музыку Стравинского. Я шел на балет с огромным волнением, потому что впечатление от музыки ни с чем не сравнимо: это действительно огненная, пылающая музыка, которая и зажигает, и рождает в душе бесчисленные образы, и побуждает к их пластическому воплощению. Я никогда не видел «Жар-птицу» в интерпретации русских хореографов, я вообще никогда не видел воплощения гениальной музыки Стравинского. Что же показал Бежар? Я был поражен, как скучно, как бедно и нехореографично решена вещь. Там не было ничего русского...

Можно было бы еще сказать о Джордже Балаanchine — выдающемся хореографе, который одним из первых воплотил тенденцию симфонизации движений. Пожалуй, наиболее удачной его постановкой был балет Прокофьева «Блудный сын». В остальных вещах присутствовало чисто формальное решение целого ряда симфонических произведений, не задуманных композиторами как танцевальные. Он «переводил» их на язык танца, но очень часто — механически, следовал метру музыки, но не духу ее.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. При всем том, согласитесь со мной, Балаanchine — среди западных хореографов — наиболее эрудирован в области чисто классического танца. Он несет эту культуру как воспитанник русской школы.

И. МОЙСЕЕВ. Классический балет в Америке существует благодаря Балаanchine, и, критикуя некоторые работы, я отнюдь не хотел умалять его заслуги: их трудно переоценить. И, разумеется, говоря о Балаanchine и других хореографах, я мог сослаться лишь на те их работы, которые видел сам...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. А вот проблема, которая занимает все более и более: балет в кино. Если говорить о личных пристрастиях, то я пока что больше ценю документальные съемки. Мне кажется, что сила картины Майи Меркель, сделанной о вас — в ее до-

ворить, но я испытываю восхищение от того, что человек может так замечательно и высоко прыгати, что он может двигаться так, как не могу я и большинство зрителей. А когда я смотрю балет на экране, то все время помню, что прыжок можно продлить, из двух туров сделать шесть, выбрать лучшие кадры из бесконечного числа дублей...

Проблема не в том, снимать или не снимать: балет необходимо снимать. Просто обидно и даже трагично, что многие шедевры ушли бесследно, и очень хорошо, что есть фильмы, скажем, о Плисецкой. Но вот как снимать танец?

И. МОЙСЕЕВ. Балет, бесспорно, должен занять постоянное место на экране. Но проблема заключается в том, что, по существу, к этому еще никто по-настоящему профессионально не подошел.

Начнем вот с чего: как ни странно, мы не умеем снимать танец. Должен сказать, что худшее, в чем представлен ансамбль народного танца, — это кино. За очень немногими исключениями танец снимают люди, которые мало в нем понимают. Я часто замечал, что операторы и режиссеры подражаются к нашему танцу объективно с той стороны, с какой мы не хотим его показывать.

В чем заключается постановка танца? Именно в отборе ракурсов — наиболее выразительных и эффективных. Вот балетмейстер «развернул» танцовщика лицом к залу. Смешно думать, что он не показал бы его в другом ракурсе, если бы тот был интереснее. Так почему оператор должен снимать танец сзади, сверху, сбоку, но только не так, как балетмейстер показывает его публике?

Выходит, жизнь подсказывает, что требуется специальная подготовка режиссеров и операторов, понимающих танец.

Я считаю, что назрело время, когда кино должно иметь свой балет, подобно тому, как имеет оно свой оркестр. Кинобалет не должен слепо следовать театральным традициям, а смело создавать свой репертуар.

Вы правы: что поражает на сцене, когда танцовщик делает два тура в воздухе, в кино абсолютно никого не удивляет — там можно творить и не такие чудеса. Но зато, допустим, вся выразительная основа танца в кино может зазвучать в высшей степени ярко. Пока же можно только мечтать, как на экране через танец, через движение, композицию передать образ, характеры, настроение... Кино имеет право на самостоятельное решение хореографических проблем.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Вот, к слову, еще одна любопытный поворот разговора: личность художника в балете. Ее значение в хореографии, как и вообще в искусстве, огромно. Мы говорим: эпоха Петипа, эпоха Фокина и так далее... Очевидно, стиль и направление балета определяют именно личность.

И. МОЙСЕЕВ. Мы подошли к одной из острых проблем. Мы гордимся — и справедливо гордимся —

творческим лицом, чем сегодня похвастаться пока еще нельзя. Поэтому-то и случаются порой эпизоды комичные, когда, скажем, саратовский балет везет в Новосибирск «Лебединое озеро», а новосибирцы в это же время приезжают в Саратов с «Лебединым озером» в той же редакции.

Я думаю, что одна из актуальных проблем — создание индивидуального репертуара для каждого театра. Но репертуар создается людьми. Не случайно, когда вы говорите о театре Петипа или театре Фокина, то каждый раз говорите о личности...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Естественно. Но еще одна беда в том, что часто человек, грамотный хореографически, уже считает себя балетмейстером. А это как в поэзии: простая версификационная выучка еще не создает поэта. Грамотная комбинация тех или иных классических па еще не делает человека подлинным хореографом. И стихи, и танец требуют высоты мысли и чувства.

И. МОЙСЕЕВ. Требуют своего видения... Балетмейстер — это режиссер, мыслящий хореографически.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Очевидно... Вообще существует предвзятое мнение, особенно распространенное на Западе, что поиски советского балета не так уж широки, что существует некое однообразие. Но это, конечно, неверно: советскому балету всегда были свойственны большая интенсивность и смелость поисков, разнообразие творческих направлений. Лопухов не был похож на Голейзовского, Григорович — на Бельского, различия творческие почерки молодых балетмейстеров Виноградова, Касаткиной и Васильева... Примеры можно умножить. Очевидно, эту индивидуальность, оригинальность личности балетмейстера нам нужно еще смелее и решительнее поддерживать, чтобы добиться дальнейшего расцвета советской хореографии.

Мне кажется, что одна из главных традиций советского балета — все более и более смелое приближение к жизни, к созданию средствами балетного театра живых и полнокровных характеров. С этим связано и развитие героической темы в таких спектаклях, как «Сердце гор» и «Лауренсия» В. Чабукиани, в «Спартак» Григоровича, в «Ленинградской симфонии» Бельского — в последнем балете действуют уже наши современники...

Мне сейчас вспомнилось высказывание знаменитого французского поэта и критика Теофиля Готье, одного из авторов либретто «Жизели», который писал, что мир балета — прежде всего мир феерии, мир сказки... Сильфиды, ундины, баядерки, нимфы, без них тут не обойтись, и чем действие сказочнее, чем более химеричны персонажи, тем лучше. Нечего и говорить о том, каким отжившим выглядит это утверждение...

И. МОЙСЕЕВ. Ну, поскольку Готье был представителем романтизма, он и должен был так говорить. Сегодняшняя же прантика советской хореографии показывает, насколько активно и широко мы вторгаемся в мировую литературу, — тут и Шекспир, и Пушкин, и Лев Толстой, тут и современность. Это движение

делают другие, а вот вы этим не грешите. Я помню, как вы очень определенно поддержали творческие начинания, связанные с именами Ю. Григорovichа и И. Бальского, балет О. Виноградова, может, противоречивый, но интересный поиск в области современной темы...

И. МОИСЕЕВ. «Асель»... **ЛЬВОВ-АНОХИН.** «Асель», да-да, совершенно верно. Вы доброжелательно писали о «Сотворении мира» Н. Касаткиной и В. Васильева, об «Икоре» — первом балетмейстерском опыте Владимира Васильева...

И. МОИСЕЕВ. Благодаря, что не зачислили меня в консерваторы.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Кстати, совсем недавно я столкнулся с каким-то невольным консерватизмом и предвзятостью. Случайно, пожалуй. Я никогда не думал заниматься балетной драматургией, но по инициативе Майи Плисецкой и Родиона Щедрина мне пришлось работать над либретто «Анны Карениной». И очень любопытно: еще спектакля не было — он только репетировался, однако у него уже появились оппоненты, которые считали, что Толстой в балете невозможен. Но не так давно казалось невозможным увидеть в балете «Ромео и Джульетту»; теперь спектакль стал классическим, и все смирились с мыслью, что Шекспир в балете существует — и «Отелло» был, и «Гамлета» танцуют уже на все лады...

В общем, Станиславский был прав, когда говорил, что искусство шире и смелее, чем думают педагоги.

И. МОИСЕЕВ. Когда Чайковский писал оперу «Евгений Онегин», тогда смеялись и говорили: «Как можно писать музыку на слова: «Боюсь: брусничная вода мне не надела б вреда?»»

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Значит, идею показать «Анну Каренину» в балете вы не склонны считать таким уж безумием?

И. МОИСЕЕВ. Я не видел еще балета, но считаю, что все зависит от умения найти ключ для решения той или иной темы. Только что значит решить спектакль? Это прежде всего найти язык рассказа. Если своего танцевального языка нет, не надо даже браться. Не надо пользоваться набором стандартных приемов — это уже скорее не ключ, а отмычка или, хуже того, кража со взломом.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Я вспоминаю одну вашу статью, где вы настойчиво подчеркивали, что нужно вернуть балету присущий ему язык, то есть танец, и раз и навсегда определить его как основное выразительное средство балета. С этой точки зрения для меня был интересен балет «Онегин», который поставил английский балетмейстер Д. Кранко в Штутгартском театре — он привозил его на гастроли.

Я часто улыбался, глядя на пантомиму, на «чисто игровые» куски, выполненные петанцующими персонажами. Там, скажем, Онегин, представленный Ленским Ольге и Татьяне, вдруг брал Ольгу за подбородок как хорошенькую горничную. Или на балу молодые люди хлопали барышень по плечу, привлекая их внимание. И так далее. Это смешно.

Но когда шли дуэты Татьяны и Онегина, решенные чисто хореографически, то вот тут было талантливо, интересно, потому что хореограф постигал и эпоху, и время, и характеры.

И. МОИСЕЕВ. Пантомима отличается от танца так же, как проза от поэзии. Я думаю, что удача Кранко в том, что он не побоялся чужой для него темы, взятой из русской литературы, очень бережно и ней отнесся и нашел соответствующий поэтический язык. Более того, это упрек советским хореографам: нам ведь не пришло в голову взяться за ту же тему, которая —

хореографическое училище мальчик или девочка, их отбирают по каким-то чисто физическим признакам, но в тот момент еще не известно, зажжена ли в них «искра божья».

И. МОИСЕЕВ. Может быть, и нет.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Не известно. А дальше происходит следующее: актер долгие годы учится для того, чтобы ему сказали, что он может танцевать. И всю жизнь он должен работать до седьмого пота, потому что, как только он перестанет работать и «выйдет из формы», ему скажут, что он танцевать не может.

Однако этого мало: он, возможно, способен танцевать, но оказывается, танцевать-то не нужно, поскольку в его танце нет души...

Я был на последнем Всеобщем конкурсе балетмейстеров и артистов балета в Москве. Балет — это движение, естественно. И на конкурсе было, если так можно выразиться, бесчисленное количество движений — иногда абсолютно правильных, даже виртуозных, даже красивых. Но вот движений **одухотворенных**, наполненных жизнью, оказалось совсем немного. Гораздо меньше, чем движений просто профессиональных. И поэтому, наверное, зал взорвался аплодисментами, когда вышла пятнадцатилетняя Надежда Павлова из Пермского училища. Ведь дело не в том, что она прекрасно умеет танцевать — она умеет жить в танце. Радостно, что для нее это естественный способ существования.

И. МОИСЕЕВ. Ее еще не учили жить в танце.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Кстати говоря, я к конкурсам отношусь достаточно остро. Это сознание, и потому на конкурсах многие работают и лишь немногие танцуют.

И. МОИСЕЕВ. Очень правильная мысль, и мне, практику, часто приходится с этим сталкиваться. Приятно думать, что балет — прежде всего искусство формы. Конечно, форма в нашем виде искусства занимает особое место, но порой задумываешься над тем, как мало зажигает тебя искусство, хотя и грамотно танцующий человек и как иногда неказистый, но живущий в движении исполнитель умеет заразить своим настроением...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Это редко кому удается соединить. Скажем, Владимира Васильева и Нину Тимофееву делает интересным именно то, что для них виртуозность становится средством выражения личности...

Как-то мне довелось смотреть фильм об Анне Павловой. Старый-старый, очень несовершенный, очень наивный. Фигура легендарная, ждали от нее многого... И кое-кто, уходя, говорил: «Что же в фильме особенного? Сейчас любая кордебалетная танцовщица определит его роль, а не падения».

Кстати, было печально смотреть в «Казино де Пари» целую программу, представленную Роланом Пти: он просто грубо подражал всем приемам кабере. Я сказал бы о программе так: там все, что умно, то не ново, а что ново, то далеко не умно.

Трудно пройти мимо просто патологической популярности во Франции Мориса Бежара, бесспорно, яркой личности. Последнее, что мне пришлось видеть, — «Жар-птица» на музыку Стравинского. Я шел на балет с огромным волнением, потому что впечатление от музыки ни с чем не сравнимо: это действительно огненная, пылающая музыка, которая и зажигает, и рождает в душе бесчисленные образы, и побуждает к их пластическому воплощению. Я никогда не видел «Жар-птицу» в интерпретации русских хореографов, я вообще никогда не видел воплощения гениальной музыки Стравинского. Что же показал Бежар? Я был поражен, как скучно, как бедно, и нехореографично решена вещь. Там не было ничего русского...

Можно было бы еще сказать о Джордже Баланчине — выдающемся хореографе, который одним из первых воплотил тенденции симфонизации движений. Пожалуй, наиболее удачной его постановкой был балет Прокофьева «Блудный сын». В остальных вещах присутствовало чисто формальное решение целого ряда симфонических произведений, не задуманных композиторами как танцевальные. Он «переводил» их на язык танца, но очень часто — механически, следовал метру музыки, но не духу ее.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. При всем том, согласитесь со мной, Баланчин — среди западных хореографов — наиболее эрудирован в области чисто классического танца. Он несет эту культуру как воспитанник русской школы.

И. МОИСЕЕВ. Классический балет в Америке существует благодаря Баланчину, и, критикуя некоторые работы, я отнюдь не хотел умалять его заслуги: их трудно переоценить. И, разумеется, говоря о Баланчине и других хореографах, я мог ссылаться лишь на те их работы, которые видел сам...

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. А вот проблема, которая занимает все более и более балет в кино. Если говорить о личных прикрасах, то я пока что больше ценю документальные съемки. Мне кажется, что сила картины Майи Меркель, сделанной о вас, — в ее документальности, невиданности. А фильмах, где балет снят специально, за редкими исключениями, меня оставляют равнодушным.

Балет на сцене... Может быть, наивно об этом го-

у... хорошо, что есть фильмы, скажем, о Плисецкой. Но вот как снимать танец?

И. МОИСЕЕВ. Балет, бесспорно, должен занять постоянное место на экране. Но проблема заключается в том, что, по существу, к этому еще никто по-настоящему профессионально не подошел.

Начнем вот с чего: как ни странно, мы не умеем снимать танец. Должен сказать, что худшее, в чем представлен ансамбль народного танца, — это кино. За очень немногими исключениями танец снимают люди, которые мало в нем понимают. Я часто замечал, что операторы и режиссеры подражаются к нашему танцу объективно с той стороны, с какой мы не хотим его показывать.

В чем заключается постановка танца? Именно в отборе ракурсов — наиболее выразительных и эффектных. Вот балетмейстер «развернул» танцовщика лицом к залу. Смешно думать, что он не показал бы его в другом ракурсе, если бы тот был интереснее. Так почему оператор должен снимать танец сзади, сверху, сбоку, но только не так, как балетмейстер показывает его публике?

Выходит, жизнь подсказывает, что требуется специальная подготовка режиссеров и операторов, понимающих танец.

Я считаю, что назрело время, когда кино должно иметь свой балет, подобно тому, как имеет оно свой оркестр. Кинобалет не должен слепо следовать театральным традициям, а смело создавать свой репертуар.

Вы правы: что поражает на сцене, когда танцовщик делает два тура в воздухе, в кино абсолютно никого не удивляет — там можно творить и не такие чудеса. Но зато, допустим, вся выразительная основа танца в кино может зазвучать в высшей степени ярко. Пока же можно только мечтать, как на экране через танец, через движение, композицию передать образ, характеры, настроение... Кино имеет право на самостоятельное решение хореографических проблем.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. Вот, к слову, еще один любопытный поворот разговора: личность художника в балете. Ее значение в хореографии, как и вообще в искусстве, огромно. Мы говорим: эпоха Петипа, эпоха Фокина и так далее. Очевидно, стиль и направление балета определяются именно личностью.

И. МОИСЕЕВ. Мы подошли к одной из острых проблем. Мы гордимся — и справедливо гордимся — тем, что у нас вместо двух балетных театров, существовавших в старое время, действует сорок. Однако это должны быть сорок индивидуальных коллективов, каждый со своим



Запись диалога и фото Г. ЦИТРИНЯКА

Фото Л. ЖДАНОВА