

СО ВСЕМИРНО ПРОСЛАВЛЕННЫМ
РУССКИМ ХОРЕОГРАФОМ, МЭТРОМ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТА, ХРАНИ-
ТЕЛЕМ ИЗЫСКАННОЙ КЛАССИКИ
И ОТКРЫВАТЕЛЕМ МОШНОГО ЭКС-
ПРЕССИВНОГО ТАНЦА ЮРИЕМ
НИКОЛАЕВИЧЕМ ГРИГОРОВИЧЕМ
В СВЯЗИ С ЕГО 90-ЛЕТИЕМ БЕСЕДУЕТ
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА
ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА БЕХТИЕВА.



*Б.А. Успенский. Ю.Н. Григорович на репетиции.
1991. Оргалит, темпера. 115x125.
© Государственный центральный театральный
музей имени А.А. Бахрушина. Москва*

НЕ ОТКЛАДЫВАТЬ НА ПОТОМ,
ДЕЛАТЬ СЕГОДНЯ И СЕЙЧАС

Юрий Григорович

Елена Владимировна Бехтиева. Чтобы стать Юрием Григоровичем – выдающимся хореографом, гордостью русского балета, с чего надо было начать?

Юрий Николаевич Григорович. Уверю Вас, ни о «выдающемся», ни о «гордости», ни о чем таком вообще не помышлял. Я выпустился из Вагановской школы балета в 1946 году и сразу включился в сложную послевоенную жизнь театрального Ленинграда. Город залечивал раны, театр восстанавливал репертуар, вводил новых исполнителей, словом, собирал силы. И мы, молодые, вливались в эту работу. Познание балетной жизни, ее законов само по себе было высоким наслаждением. Тем более рядом с легендарными людьми того времени и времени предшествующего. Я застал их поколение, культуру отношений – творческих и человеческих. И для меня было всегда очевидно, что она безальтернативна. Именно культура основательно держит и сплачивает людей театрально-музыкального и литературного круга без различия званий и рангов.

Однажды, помнится, на квартиру дирижера Юрия Гмалея, где мы собирались, работая над «Каменным цветком», пришел Леонид Вивьен. На моем первом самостоятельном балете «Аистенок», поставленном в детской студии при Дворце

культуры имени Горького, были Агриппина Ваганова, Симон Вирсаладзе, Юрий Слонимский, коллеги по Кировскому театру. Их нисколько не унижало посвятить часть своего времени еще не известному дебютанту-хореографу. Знаменитая балерина Татьяна Вечеслова, тогда уже завершившая сценическую карьеру, пришла на мой «Каменный цветок» как педагог-репетитор, осуществляя себя в новом качестве. Она нас опекала. Мы дорожили каждой нотой балета Сергея Прокофьева, несмотря на то, что приходилось от чего-то отказываться в прежней партитуре, которой располагал театр. Была удивительная атмосфера дома у Юрия Слонимского, там я познакомился с моим сверстником, художником Валерием Доррером, и с Евгением Львовичем Шварцем.

Вот, собственно, фон моих первых ролей и первых хореографических опытов, из этого они вырастали. Оттуда, из тех времен, – творческие импульсы, которые потом претворялись в замыслы и законченные сочинения. Как еще назвать разговоры раскрепощенных людей, которым не мешают работать, – они внутренне свободны, насколько можно быть свободным в рамках государственной театральной системы. Да, пожалуй, я был свободен, сегодня могу это сказать, когда ставил свои



С.Б. Вирсаладзе. Рабыни. Эскизы женских костюмов к балету «Спартак». Без даты. Бумага, темпера, ткань, аппликация. 29,5x39,3. © Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина. Москва



С.Б. Вирсаладзе. Скоморох. Эскиз костюма к балету «Каменный цветок». 1959. Бумага, гуашь, карандаш. 30,8x24. © Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина. Москва

первые хореографические сочинения – «Аистенок», «Семеро братьев», танцы в операх, а затем и два первых больших балета на сцене Кировского, сегодня Мариинского, театра – «Каменный цветок» и «Легенда о любви». Эти спектакли, в которые входили новые исполнители, не только из молодежного состава, имели большой резонанс, их с успехом показали за рубежом. Таков был старт в том далеком еще Ленинграде, где многое в наших подходах к искусству и творчеству решалось как бы по умолчанию.

Е.В. В книге о Вас «Путь русского хореографа» Александр Колесников пишет, что «Григорович находится с Петипа через одно рукопожатие». Поясните это, пожалуйста, читателям журнала.

Ю.Н. Да, есть такое выражение в балетном цехе. Мы же передаем свои знания и умения через физику, через показ, из рук в руки – или «из ног в ноги». И таким образом выстраивается цепочка культурного наследования. Сейчас все спектакли записываются на видео, можно с ними ознакомиться. Но тогда нам именно педагоги передавали, и важно было точно запомнить показы Агриппины Яковлевны Вагановой,

Владимира Ивановича Пономарёва, Александра Викторовича Ширяева, Алексея Афанасьевича Писарева, Бориса Васильевича Шаврова, Александра Ивановича Пушкина, Фёдора Васильевича Лопухова. Через них, как по проводам высокого напряжения, шла энергия к нам, молодым. Ширяев, мой непосредственный учитель, показывал мне оригиналы мазурки и полонеза из «Спящей красавицы» Петипа. Вот и получается, что я с ним через одно рукопожатие, и это меня волнует и сейчас, через много десятилетий. Навсегда остались в памяти репетиции с Вагановой – доведенная до абсолютной простоты сценическая задача, вырвавшееся из нее единственное, предельно гармоничное решение.

Е.В. С этим, видимо, связана и проблема сохранения классического наследия, актуальная для всех видов искусства?

Ю.Н. Отчасти связана, да. Хотя хореографическая реставрация имеет более широкий смысл, нежели точно переданное движение. Это и сохранение постановочного принципа балетмейстеров прошлого, удержание большой хореографической формы, однако ее сегодня нужно наполнять новым содержанием. Это перевод старых хореографических текстов на «новые технологии» – имею в виду и собственно танец, необыкновенно прогрессирующий в XX веке, и появление современных материалов и сценического света. Это, наконец, создание нового хронотопа – длительности сегодняшнего спектакля в соединении с его пространством. То есть сюжетные перипетии необходимо пройти за меньший промежуток времени. Следовательно, жест должен приобрести новую выразительность, стать более емким. И потом, когда спектакль создан, наблюдаешь за ним, смотришь, что можно и нужно скорректировать.

При возобновлении «Баядерки», идущей в моей редакции с 1992 года, я отказался от последней картины разрушения священного храма в джунглях, которая была в оригинале Петипа. Это не все приняли – говорят, пропадают сказка и театральность. Я им отвечаю: после великой сцены «Тени» ничего невозможно смотреть, тем более эту бутафорскую картину.

Есть объективно-исторические причины изменений, есть субъективные, есть



Ю.Н. Григорович и С.Б. Вирсаладзе. Мастерские Большого театра. Фотография. Москва. 1970-е гг.

вообще рабочие. В последней постановке «Спящей красавицы» в Большом театре пришлось отказаться от симфонического антракта к четвертой картине, под музыку которого происходило движение живописной панорамы художника Симона Вирсаладзе, вызывавшее всеобщее восхищение в прежней постановке. К сожалению, после ремонта и реконструкции здания Большого театра в 2005–2011 годах было утрачено как само многометровое полотно, так и специальное оборудование (роллы), приводившие его в движение. Этот факт в немалой степени повлиял на решение о создании новой постановки «Спящей красавицы» на Исторической сцене – полностью в новом оформлении известного итальянского художника Эцио Фриджеро (преьера 18 ноября 2011 года).

Словом, проблема реставрации очень серьезна. Я занимался ею с молодости, это забирало уйму времени, но и вознаграждало. Многие решала и решает наша общая принадлежность школе русского балета.

Кто признает ее законы, методичку Агриппины Вагановой, тот свободно ориентируется в профессии. На этой почве возникало ощущение родства по языку и духу, когда встречались с русскими балетными эмигрантами, приходившими за кулисы, где бы мы ни гастролировали. И будто не было между нами исторического разлома. Каждый мог вспомнить и показать что-то из прошлого. Вера Алексеевна Каралли в Вене вспоминала по моей просьбе вариацию Авроры из московской редакции «Спящей красавицы», которую танцевала когда-то; Леонид Фёдорович Мясин в парижской студии показывал фрагменты из «Фавна» и «Сюиты в белом» – хотелось эти сценические постановки перенести к нам.

Ставилась «Раймонда» или «Баядерка» – входила в класс к балеринам Марина Тимофеевна Семёнова и воссоздавала, исторгала из памяти собственную молодость. Елизавета Павловна Гердт участвовала своими советами и воспоминаниями в моей первой постановке «Спящей красавицы» в Большом театре в 1963 году. Фёдор Лопухов был консультантом моего спектакля «Лебединое озеро» в 1969-м. И я так рад, что удалось зафиксировать их показы в готовых постановках. Это давало мне моральное право считать себя реставратором и соавтором Мариуса Петипа, Льва Иванова, Владимира Пономарёва, Вахтанга Чабукиани.

Е.В. Спектакль – синтез искусств, и его важная составляющая – сценография. Большинство Ваших постановок на протяжении тридцати лет оформлял Симон Багратович Вирсаладзе. Это личные предпочтения или объективная реальность, поскольку он был ведущим художником Большого театра?

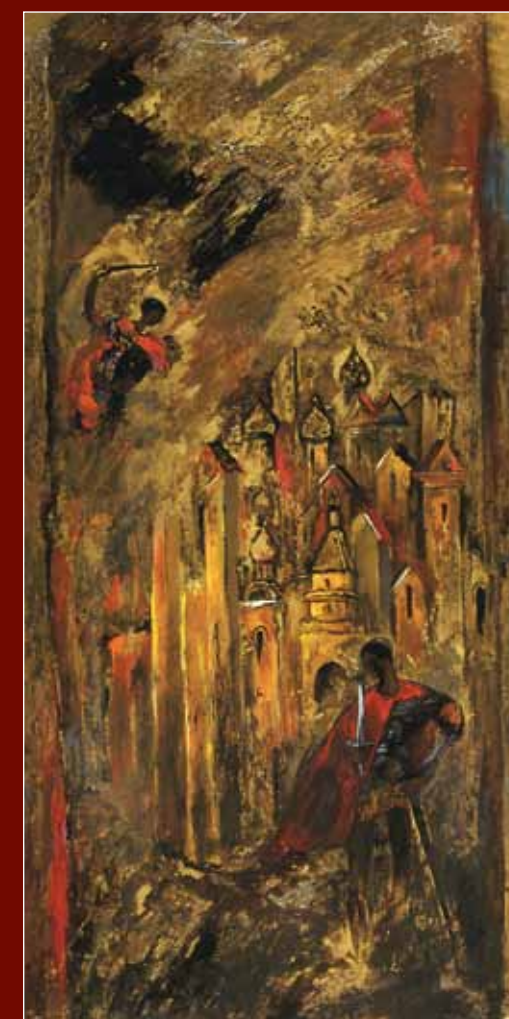
Ю.Н. Мы познакомились в Ленинграде, в Кировском театре, когда я был молодым солистом, а он – главным художником и одним из авторитетов. Поразительная культура, знания, достоинство, наконец, многие замечательные человеческие качества. Все это резко выделяло Вирсаладзе из театрального закулисы, скорее, даже противопоставляло. Его поступки были несовместимы с интригой, мелкой философией, глупой амбициозностью. Художника манили совершенно другие дали – воздух трагедии. Причем не ее позднейший клас-



1



2



3



4

С.Б. Вирсаладзе. Декорации к балетам:

1. «Жизель»
2. «Щелкунчик»
3. «Иван Грозный»
4. «Спящая красавица»



С.Б. Вирсаладзе. Декорация к балету «Золотой век»

сицистский вариант, а скорее первобытные формы – с их открытыми эмоциями, чувственными взрывами, ярким и чистым цветом. Позднее о Симоне Багратовиче много напишут и всегда будут упоминать сочиненное им живое, словно мерцающее различными красками пространство. Он начинал еще с Константином Марджановым – «Фуэнте Овехуна», потом были знаменитые «Сердце гор» и «Отелло»; работал для Вахтанговского театра; с Григорием Козинцевым – в кино. Вирсаладзе устремлялся в разные сферы, чтобы избыть широту своей натуры.

Несмотря на нашу двадцатилетнюю разницу в возрасте, не говоря о разнице тогдашнего служебного положения, он стал сценографом моего первого большого балета «Каменный цветок». Вирсаладзе особо привлекли цыганские костюмы: он вспоминал московские годы учебы во Вхутемасе, то есть 1920–30-е, когда посещал кабаки и рестораны с цыганским пением, видел там Лялю Чёрную...

Уже на «Каменной цветке» стало ясно: какие-то основные положения в искусстве мы понимаем сходно. И прежде всего – образную природу балета. Второй совместной постановкой была «Легенда о любви» Арифа Меликова, она окончательно определила наши отношения на 30 лет вперед. Мне приходилось работать с раз-

ными художниками, в том числе именитыми и выдающимися – Татьяной Бруни, Валерием Доррером, Софьей Юнович, Эцио Фриджеро, Йозефом Свободой, Жан-Пьером Касиньолем, Валерием Левенталем, начиналось сотрудничество с Марком Шагалом, предлагал работу французский мастер Оливье Дебре. И все же главный мой сценограф – Симон Вирсаладзе.

Одна из вершин творчества Вирсаладзе – костюм для балета. «Он одел танец», – говорила замечательный теоретик балета Любовь Дмитриевна Блок (речь шла о «Лауренсии»). Художник лично следил за длиной рукава, считал количество складок, мог готовый костюм подрезать за кулисами прямо на актере и лично выбирать жемчужину для головного убора танцовщицы. Балерин он даже «различал по цвету», устанавливал таинственную связь индивидуальности артистки с цветом, оттенками ее пачки. Первую исполнительницу Джульетты во французской и русской моих постановках, Наталию Бессмертнову, видел в тончайших переходах от бледно-голубого к белому (прием, примененный позже в «Раймонде»). Думаю, страстная забота о костюме шла у Вирсаладзе от неосуществленной мечты стать танцовщиком. Он ведь начинал учиться классическому балету: на юношеских фотографиях мы видим высокого, хорошо сложенного

молодого человека. Кто знает, повернись жизнь иначе, – и мы имели бы еще одного артиста балета.

Но Вирсаладзе стал художником балета, что довольно редко происходит в России с мастерами такого масштаба. Как правило, работают для балета от случая к случаю, не устанавливая с нашим искусством долгосрочных отношений. Некоторые просто не работают – не могут, не чувствуют. Соответственно, и целые балетные компании принципиально не нуждаются в сценографе как соавторе современного балета. Конечно, тут проблема глубже, и декларативно она «обставлена» иначе: танец в конце XX – начале XXI века, активно и нервно утверждая свою самодостаточность, последовательно освобождается от художника, программной балетной музыки, драматургии и самого театрального пространства, обосновываясь в студиях, спортзалах, временно арендованных помещениях. Они забывают, правда, сказать, что заодно освобождаются и от Школы. Таким образом якобы достигается абсолютная свобода, танец кристаллизуется в своих независимых исконных формах. Нет ничего глупее подобных заявлений – такой танец в девяносто случаях из ста оказывается иссушенным, головным и воинственно неэстетичным.

И тут пример Вирсаладзе нам особенно важен. При жизни он получил признание, сначала – как главный художник Кировского, затем – художник Большого театра. Некоторые даже думают, что Симон Багратович был там главным художником, а он на постановки в Большой театр приезжал из родного Тбилиси. Его высоко ценили мэтры-современники: Дмитрий Шостакович, Вадим Рындин, Валентина Ходасевич, Григорий Козинцев, Владимир Дмитриев. Скажу яснее: Вирсаладзе абсолютно осуществился, а значит, доказал не декларативно, а в театральной реальности своего времени, что есть феномен балетного театра и каковы его границы и свойства. Впрочем, не только своего времени, а и годы спустя.

Симон Багратович умер накануне нашей совместной премьеры «Раймонды» в миланском театре Ла Скала и готовый спектакль не увидел, как не увидел других моих постановок последнего тридцатиле-

тия – в Уфе, Краснодаре, Екатеринбурге, Кишинёве, Праге, Риме, Париже, Шеньяне, Мюнхене, Антверпене. Везде декорации Вирсаладзе, его стиль встречают самое живое восхищение.

Е.В. Великая русская балерина Наталия Бессмертнова была первой исполнительницей многих партий в Ваших балетах, затем педагогом-репетитором, работала с Вами во всех театрах. Как возникли ваши творческие и личные отношения?

Ю.Н. Ко времени моего появления в Большом театре Наталия Бессмертнова имела самостоятельное имя и положение в труппе. В 1963 году, когда я ставил «Спящую красавицу», она впервые станцевала Жизель, и их дуэтом с Михаилом Лавровским начинали восхищаться. Взошла ее звезда. В следующем году, уже как главный балетмейстер, я перенес сюда «Легенду о любви», и первой московской Ширин стала Наталия Бессмертнова, и снова ею все были восхищены. Но поженились мы через четыре года, в 1968-м – в год постановки «Спартак». В труппе, как зачастую бывает, восприняли наш брак скептически, мол, надолго ли? Почти 40 лет мы были вместе. И «Спартак» в следующем году будет 50!

Жизнь Наталии Бессмертновой в Большом, несмотря на ведущее положение, никогда не была легкой: ей не прощали ничего, требовали результата в десять раз большего, чем от остальных. Педагог, великая русская балерина Марина Тимофеевна Семёнова занималась с ней пристрастно, ставила перед Наташей самую высокую планку и добивалась максимальной отдачи. Ряд постановок создан мной на ее редкостную индивидуальность, и она действительно была непревзойденной в «Легенде о любви», «Иване Грозном», «Ромео и Джульетте», «Золотом веке», «Раймонде». Но во внесценической сфере, так сказать, общеполитической и деловой, она стала моим главным защитником, и я был за ней как за каменной стеной. С ее появлением моя жизнь изменилась – с ее уходом моя жизнь изменилась еще раз.

Е.В. С 1973 года Вы – неизменный председатель и художественный руководитель московского Международного конкурса артистов балета и хореографов. В этом году он проводился в тринадцатый раз.



Ю.Н. Григорович и Н.И. Бессмертнова на репетиции. Фотография. Москва. 1984. © Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина. Москва

Что конкурс принес балетному сообществу, что отметил собой?

Ю.Н. Московский конкурс балета – явление во всех отношениях замечательное и уже историческое. Сколько имен было открыто на конкурсной сцене, сколько страстей выплеснуто и копий сломано в попытке отстоять новые критерии мастерства и совершенства! Этот конкурс особенно сближает мировое балетное сообщество – члены жюри и конкурсанты, какими бы разными ни были по своим убеждениям и уровню подготовки, в эти десять дней испытывают настоящее профессиональное единство.

Мы периодически меняем программу конкурса, но не меняем принципы – это в первую очередь смотр классического танца. Нам важно его состояние сегодня, его стилевые поиски. И то, как новое поколение исполнителей способно им овладеть – ничего не нарушить в каноне, и в то же время раскрыться и что-то в нем самом нарастить. Нам важно также состояние наших Школ. Все это конкурсные соревнования отчетливо проявляют. Иными словами, у конкурса много задач, помимо сохраняющейся главной – открытия новых имен.

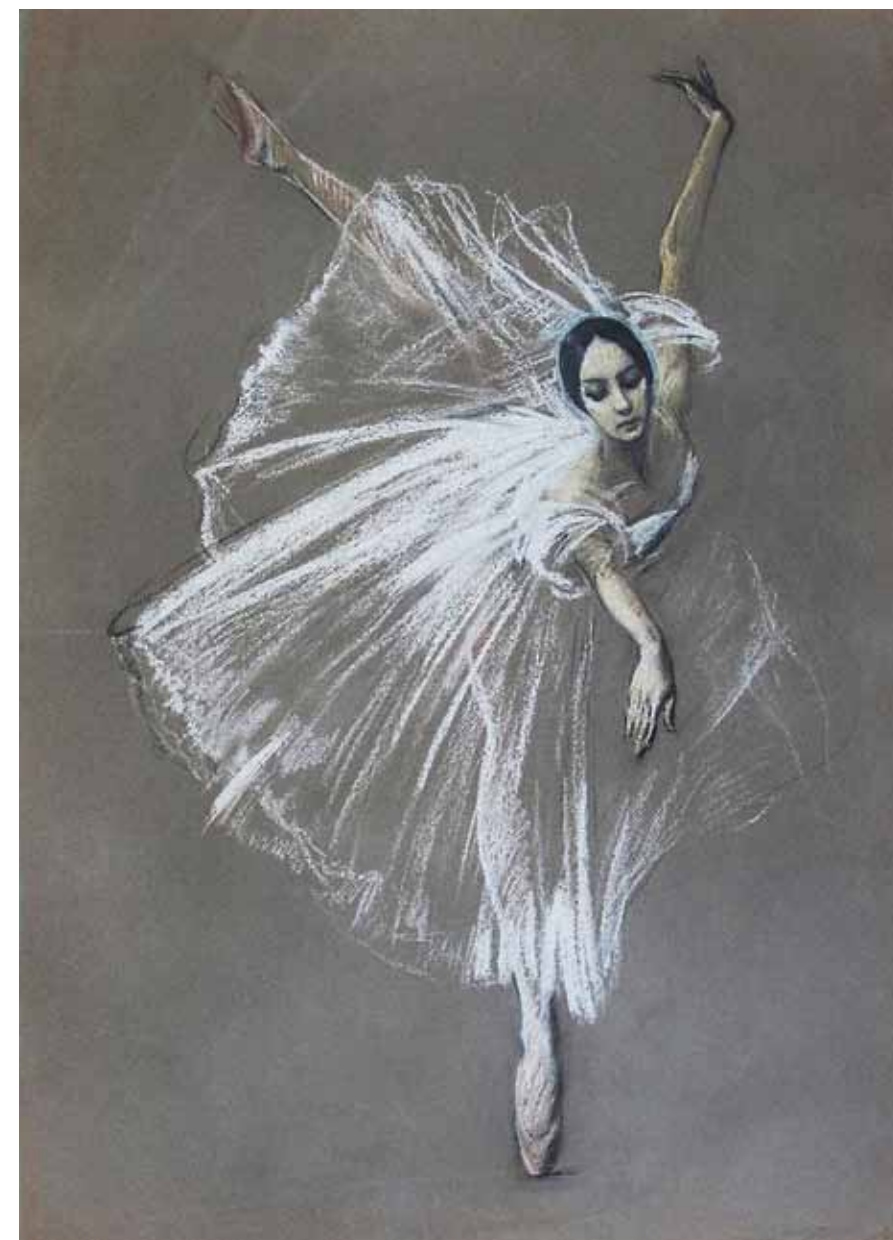
Нынешний, XIII конкурс в этом отношении вполне себя оправдал. Он дал срез балетной действительности по всем направлениям. Впереди у нас VII Международный конкурс «Молодой балет мира», который пройдет в Сочи в июне 2018-го, в год 200-летия со дня рождения Мариуса Петипа, и будет, конечно, посвящен ему. Это другая площадка, имеющая свою специфику и периодичность – раз в два года, в отличие от московского – раз в четыре года. Сочинский смотр собирает более молодых соискателей и не связывает их очень строгим регламентом. Хотя и там надо себя проявить творческим человеком, пусть и начинающим.

Е.В. 2017 год открылся празднованием Вашего 90-летия: в Большом театре – фестиваль поставленных Вами балетов. В Театральном музее имени А.А. Бахрушина – грандиозная выставка «Эра Григоровича». В посольстве Болгарии в Москве – торжественное вручение почетной награды Республики Болгария – памятного знака «Самарский крест». В Кремле – вручение ордена Андрея Первозванного и Государственной премии РФ. Все телеканалы посвятили Вам программы, особенно запомнились «Юрий Грозный» и «Легенды о любви. Юрий Григорович». Не сомневаюсь, что событий, связанных с юбилеем, было значительно больше. Согласны ли Вы с изречением Корнея Чуковского о том, что в России надо жить долго, тогда что-нибудь получится? Как Вы ощущаете собственный возраст?

Ю.Н. Возраст никуда не денешь, не стану отрицать. Важно, чтобы он не поглощал интерес к жизни и профессии. Это я стремлюсь сохранить, тем более что постоянно связан профессиональными обязательствами как постановщик. В минувшем сезоне у меня было четыре балетных спектакля: в Сеуле, Мюнхене, Ганновере, Санкт-Петербурге, два возобновления в Большом театре. При этом – работа в жюри международных конкурсов в Москве. А также *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Что-то еще и еще... Возраст возрастом, а дело делом.

Я мало что могу отложить на потом. Да и не хочу – вся система, можно сказать, философия балетных людей как раз и состоит в том, чтобы ничего не откла-

В.С. Косоруков.
Н.И. Бессмертнова
в роли Жизели. 1976.
Бумага, пастель. 100x70.
Частное собрание



дывать, а делать сегодня и сейчас. В балете годы уходят очень быстро. В мои спектакли вводится уже третье или четвертое поколение артистов. А что было у меня отложено на неопределенное время, так и не осуществилось. Идут дела – возникает ощущение: еще могу и хочу. Застопорится что-то – задумаешься, не уехать ли от всего на дачу и уже не возвращаться к большой деятельности, а созерцать мир вокруг себя.

Молодость давала ни с чем не сравнимые преимущества – именно тогда я поставил почти все свои большие балеты.

Но жизнь состоит, как оказалось, не из одной молодости. Пришлось взрослеть, перестраиваться и находить интерес буквально в каждом прожитом дне, во встречах с яркими людьми, такими как Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Марк Шагал, Симон Вирсаладзе, Фёдор Лопухов, Галина Уланова, Григорий Козинцев, Валерий Дорер, Валентина Ходасевич, Леонард Бернстайн, Сол Юрок...

Не перечислить всех и всего, из чего сложилась жизнь.