

1985

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

г. Москва

24 АПР 1985

БЕСЕДА О МАСТЕРСТВЕ

Замечательный танцовщик и хореограф Константин Михайлович Сергеев принадлежит к той золотой плеяде артистов, которые создавали советский балет, стояли у его колыбели.

Безупречный классический танцовщик лирико-романтического плана, он создал целую галерею непревзойденных поэтических образов в классическом репертуаре. Велика его заслуга в области совершенствования и обновления мужского классического танца, создании балетных спектаклей.

— Константин Михайлович, каждый год из стен прославленного на весь мир Ленинградского училища, которое вы возглавляете, выходит около сорока артистов балета.

Сейчас, когда так остро стоят проблемы воспитания, выбора профессии, отношения к ней, вас, очевидно, также волнует все это?

— Безусловно. Мы должны с первых классов прививать нашим детям горячую, бескорыстную, подвижническую любовь к искусству, театру, балету, к своей нелегкой профессии. Она требует тяжелого, каждодневного труда и часто не до седьмого, а до десятого пота. Провожая выпускников в большое искусство, я в своей напутственной речи всегда говорю им, чтобы они не гнушались никакой черновой работы, не пренебрегали никакими маленькими, казалось бы, незначительными ролями, с уважением относились бы к положению в театре, к своему месту — будь то место в кордебалете или солиста, ибо все это ступеньки обретения мастерства, и школа кордебалета — одна из важнейших. Не все выпускники попадают в театры Ленинграда, и я призываю тех, кто едет в другие города, не относиться с недооценкой к своей работе в театрах даже небольших городов.

Я ведь тоже начинал не с Кировского театра. Работая в коллективе И. Ф. Кшесинского, мы разъезжали по городам Сибири, Дальнего Востока, Северного Кавказа, Средней Азии. Мы танцевали и были безмерно счастливы, и никакие силы не могли заставить нас отказаться от спектакля, от выхода на сцену.

Наше поколение прошло большой и тернистый путь в искусстве, и всю мудрость, накопленную нами за прожитую в нем жизнь, мы должны передать своим ученикам, всемерно

ВЫБОР НА ВСЮ ЖИЗНЬ

берта, а Дезире на Жана де Бриена. Эти мысли мне часто приходят в голову, когда я смотрю классические балеты. И класс актерского мастерства я действительно взял не случайно. Молодой танцовщик должен точно знать, зачем он выходит на сцену, и актерское мастерство нам надо внедрять в сознание ребенка с первых дней пребывания в школе, всячески способствуя становлению в своих учениках самобытной актерской личности.

Современному балетному театру требуется всесторонне подготовленный исполнитель, артист большой духовной культуры, высоких нравственных идеалов, актер-гражданин, и наш долг всемерно способствовать формированию в будущих мастерах танца этих важнейших качеств.

— Кто из мастеров старшего поколения оказал влияние на формирование вашей актерской личности?

— Прежде всего я хотел бы назвать Ф. В. Лопухова, который возглавлял балетную труппу, когда я пришел в театр, и всячески способствовал моему продвижению, поддерживал все мои начинания на сцене. Его дерзкие, новаторские хореографические эксперименты будоражили мысль, будили фантазию, прокладывали пути для будущих балетмейстеров, а его бережное отношение к классическому наследию сохранило нам эти шедевры на ленинградской сцене, и мы могли танцевать классику. Заслуги Лопухова в сохранении хореографических шедевров переоценить трудно, им сделано очень большое и важное дело, но за тридцать лет эти старые балеты снова обросли ненужными напластованиями, в них появились искажения, и само время диктовало необходимые поправки.

скому воплощению. Поддавшись нашим просьбам, Сергей Сергеевич написал «настоящий» балет со всеми его атрибутами — вариациями, дуэтами, малыми и большими ансамблями. В «Золушке» затанцевали все, даже самые незначительные персонажи, у всех свой танцевальный язык. В танце раскрываются характеры и развивается действие, и ведущую роль мы отдали, конечно, классическому танцу, который тоже претерпел существенные изменения. Характер пластического письма определяла музыка, необычные формы музыкального языка подсказывали и новые хореографические формы. Музыка была для меня тем камертоном, по которому я настраивал свой спектакль. Она давала превосходный материал для создания образов и драматургии спектакля, обязывала к четкому, лаконичному мышлению, заставляла искать новые, непроторенные пути.

— В вашем балете «Тропой грома» классический танец с его строгими линиями впервые в истории хореографии сомкнулся с причудливым угловатым рисунком африканских танцев. Как шла работа над этим балетом?

— Общение с композитором Кара Караевым происходило самым оригинальным образом. Мы жили в разных городах, нас разделяли тысячи километров, и в перерывах между встречами у роля, когда композитор приезжал в Ленинград, мы писали друг другу длинные, длинные письма. В этих письмах передо мной вырисовывался талантливый композитор-драматург, чьи мысли и видение очень помогли мне. Национальный колорит, смелое и органичное введение ритмов и интонаций народной африканской музыки придавали сложной симфонической ткани неповторимое своеобразие. Мы избегали самодовлеющей экзотики как в музыке, так и в хореографии, нам хотелось передать душу народного танца, раскрыть в нем благородное и прекрасное. Сведения, которыми мы располагали в то время о Южной Африке, были действительно очень ограниченными. Сколько часов, дней, вечеров просидел я в Институте востоковедения, сколько записей, пленок, пластинок прослушали мы с Кара Караевым. Очень помог, обогатил нас проходивший в то время в Москве Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Музыка Кара Караева явилась одним из самых высоких достижений советского балетного театра, и общение с такой музыкой, талантливейшим композитором — большое счастье для балетмейстера. Работа с композитором — это, пожалуй, самое интересное звено в процессе создания спектакля, а мне повезло: моя балет-

Прожая выпускников в большое искусство, я в своей напутственной речи всегда говорю им, чтобы они не гнушались никакой черновой работы, не пренебрегали никакими маленькими, казалось бы, незначительными ролями, с уважением относились бы к положению в театре, к своему месту — будь то место в кордебалете или «солиста», ибо все это «ступеньки» обретения мастерства, и школа кордебалета — одна из важнейших. Не все выпускники попадают в театры Ленинграда, и я призываю тех, кто едет в другие города, не относиться с недооценкой к своей работе в театрах даже небольших городов.

Я ведь тоже начинал не с Кировского театра. Работая в коллективе И. Ф. Кшесинского, мы разъезжали по городам Сибири, Дальнего Востока, Северного Кавказа, Средней Азии. Мы танцевали и были безмерно счастливы, и никакие силы не могли заставить нас отказаться от спектакля, от выхода на сцену.

Наше поколение прошло большой и тернистый путь в искусстве, и всю мудрость, накопленную нами за прожитую в нем жизнь, мы должны передать своим ученикам, всемерно укрепляя в них волю, энергию, целеустремленность.

— Сейчас, когда так выросла техника мужского танца, мы наблюдаем некоторый спад интереса танцовщиков к актерскому мастерству, недостаточное внимание к выразительности танца. Что вы думаете об этом?

— Начало моей артистической жизни совпало с периодом, когда создавались такие балеты, как «Пламя Парижа» Б. Асафьева и В. Вайнонена, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и Л. Лавровского, ставшие нашей советской классикой. Работа с этими выдающимися балетмейстерами, участие в этих спектаклях приобщали нас, молодых тогда танцовщиков и танцовщиц, к постижению актерского мастерства, учили работать над созданием глубоких и правдивых образов. Мой Люсьен, герой балета Р. Захарова — Б. Асафьева «Утраченные иллюзии», был совершенно лишен танцев, роль была целиком пантомимная, но она явилась для меня, неопытного еще танцовщика, великолепным уроком актерского мастерства, научила меня очень многому — владению жестом, позой, мимикой, выразительности каждого движения, походки, общению с партнерами и сценическими аксессуарами. Люсьен подвел меня к Ромео, одной из самых любимых моих ролей.

Мы любили хореограму не потому, что не умели танцевать, а потому, что не могли выходить на сцену, не овладев актерским мастерством, не создавая глубоких, правдивых образов, ярких человеческих характеров. Именно в те годы начал формироваться тот тип танцовщика-актера, которым и прославился советский балет.

Молодые танцовщики должны не только отдавать дань виртуозной технике в классических балетах, но стремиться к выразительности своего танца, к созданию образа, выявлению характера героя, к пониманию сценических задач, тогда Зигфрид не будет походить на Аль-

бра. В этих письмах передо мной вырисовывался талантливый композитор-драматург, чьи мысли и видение очень помогли мне. Национальный колорит, смелое и органичное введение ритмов и интонаций народной африканской музыки придавали сложной симфонической ткани неповторимое своеобразие. Мы избегали самодовлеющей экзотики как в музыке, так и в хореографии, нам хотелось передать душу народного танца, раскрыть в нем благородное и прекрасное. Сведения, которыми мы располагали в то время о Южной Африке, были действительно очень ограниченными. Сколько часов, дней, вечеров просидел я в Институте востоковедения, сколько записей, пленок, пластинок прослушали мы с Кара Караевым. Очень помог, обогатил нас проходивший в то время в Москве Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Музыка Кара Караева явилась одним из самых высоких достижений советского балетного театра, и общение с такой музыкой, талантливейшим композитором — большое счастье для балетмейстера. Работа с композитором — это, пожалуй, самое интересное звено в процессе создания спектакля, а мне повезло: моя балетмейстерская деятельность проходила в сотрудничестве с такими выдающимися музыкантами, как Прокофьев и Кара Караев.

— Что вы можете сказать о выразительных средствах классического танца, его формах в современных балетах? Не устарели ли они?

— Нет, конечно. Вот, к примеру, адажио, пластический диалог героев. Именно в них раскрываются взаимоотношения двух любящих людей, судьба которых, как правило, находится в центре спектакля. Я не мог, например, танцевать Ромео без Улановой, ибо считал невозможным повторение той гармонии, которая нас связывала. С дуэтов Золушки и Принца начался наш дуэт с Н. М. Дудинской, длившийся всю жизнь. Дуэты — это поэзия, которая всегда была моим уделом. В поэтическом ключе я попытался решать и все свои спектакли, всегда стремился и стремлюсь к простору мужского танца. Я вводил танцевальные куски, вариации даже в старые классические балеты — вариацию Альберта в первом акте «Жизели», Зигфрида — в первом же акте «Лебединого озера».

— Какое событие в вашей творческой биографии вы считаете наиболее важным, принципиальным?

— Встречу с С. С. Прокофьевым и его музыкой. Сергей Сергеевич явился моим крестным отцом, с его «Золушки» началась моя балетмейстерская деятельность, работа с ним стала для меня великолепной школой, помогла обрести основы профессионального балетмейстерского мастерства. Наша «Золушка» рождалась в Перми, куда был эвакуирован Кировский театр, в трудные военные годы, в период тяжелых испытаний. Во время репетиций «Ромео и Джульетты» Прокофьев был какой-то угрюмый, замкнутый, и мне казалось, что он не очень дружелюбно относится к балету. Теперь же я встретился совсем с другим Прокофьевым, который охотно выполнял все мои просьбы. Хотелось же мне своим первым спектаклем ответить на те нужды, потребности, которые стояли перед балетом, на самые насущные его проблемы.

Музыка Прокофьева давала возможность поставить развернутый танцевальный спектакль, в музыке нашел я ключ к его хореографиче-

— Константин Михайлович, ваши ближайшие планы?

— Только что с Натальей Михайловной Дудинской вернулись из Югославии, где поставили «Лебединое озеро», с ней же принимали участие в Международном фестивале балета в Гаване. Завершены съемки «Золушки» на телевидении. Училице будет выступать на сцене Кировского театра со специальной программой, посвященной 40-летию Победы.

Беседу вела
ЛЕНИНГРАД.
В. ПРОХОРОВА.

— Кто из мастеров старшего поколения оказал влияние на формирование вашей актерской личности?

— Прежде всего я хотел бы назвать Ф. В. Лопухова, который возглавлял балетную труппу, когда я пришел в театр, и всячески способствовал моему продвижению, поддерживал все мои начинания на сцене. Его дерзкие, новаторские хореографические эксперименты будоражили мысль, будили фантазию, прокладывали пути для будущих балетмейстеров, а его бережное отношение к классическому наследию сохранило нам эти шедевры на ленинградской сцене, и мы могли танцевать классику. Заслуги Лопухова в сохранении хореографических шедевров переоценить трудно, им сделано очень большое и важное дело, но за тридцать лет эти старые балеты снова обросли ненужными напластованиями, в них появились искажения, и само время диктовало необходимые поправки.

Вопрос о том, как надо восстанавливать шедевры, дискутируется и по сей день. «Буквально», «дословно» восстановить старые спектакли невозможно и не нужно, ведь наш театр — живой творческий организм.

Говоря о роли и значении личности Ф. В. Лопухова для советского балета и для меня, в частности, я тут же, рядом с ним, должен назвать имя А. Я. Вагановой. Весь свой огромный опыт танцовщицы, балерины, педагога, руководителя, балетмейстера отдала она делу создания советского балета, советской школы классического танца. Ее методика, по которой учат педагоги всего мира, ее ученицы, великие балерины М. Семенова, О. Иордан, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Ф. Балабина, с которыми я имел счастье танцевать, — это тот золотой вклад, который сделала Агриппина Яковлевна в историю классического балета.

— Какое событие в вашей творческой биографии вы считаете наиболее важным, принципиальным?

— Встречу с С. С. Прокофьевым и его музыкой. Сергей Сергеевич явился моим крестным отцом, с его «Золушки» началась моя балетмейстерская деятельность, работа с ним стала для меня великолепной школой, помогла обрести основы профессионального балетмейстерского мастерства. Наша «Золушка» рождалась в Перми, куда был эвакуирован Кировский театр, в трудные военные годы, в период тяжелых испытаний. Во время репетиций «Ромео и Джульетты» Прокофьев был какой-то угрюмый, замкнутый, и мне казалось, что он не очень дружелюбно относится к балету. Теперь же я встретился совсем с другим Прокофьевым, который охотно выполнял все мои просьбы. Хотелось же мне своим первым спектаклем ответить на те нужды, потребности, которые стояли перед балетом, на самые насущные его проблемы.

Музыка Прокофьева давала возможность поставить развернутый танцевальный спектакль, в музыке нашел я ключ к его хореографиче-