

УДК 792,8

МЕТАМОРФОЗЫ «СИНЕГО БОГА»

(беседу с Н. М. Цискаридзе ведет Э. В. Махрова)

В рамках научной конференции «Метаморфозы художественных форм и смыслов» открылась выставка «Дары Синего бога», где среди других работ петербургского художника В. Братанюка, посвященных балету, были представлены картины, изображающие Николая Цискаридзе в роли Синего бога. Поэтому после приветственного слова, обращенного ректором Академии Русского балета к участникам конференции, трудно было удержаться и не задать вопрос: Как Вы относитесь к такой метаморфозе созданного Вами сценического образа, перекочевавшего со сцены на живописное полотно?

Ответ оказался довольно неожиданным, а последующий рассказ высветил совсем иные метаморфозы «Синего бога»...

Н. М. Цискаридзе: Я человек прямой и скажу Вам честно. Я вообще ничего кроме сцены не люблю. Никогда специально не фотографировался и не позировал для портретов, потому что для меня моя профессия была ценна и интересна исключительно на сцене. Все остальное мне казалось лишним пафосом и ненужной суетой. Я лучше расскажу, как музей Академии пополнился костюмом Синего бога.

Когда я попал в эти стены в качестве руководителя, для меня, с одной стороны, это было значимо как факт личной биографии, а с другой — значимо как для артиста балета. Любой человек, который связан с балетом, какой бы большой звездой он ни был в Москве, должен пройти «посвящение» на сцене Мариинского театра (так же, как любой император, который царствовал в Петербурге, должен был короноваться в Москве, как известно). В моей жизни это посвящение в балет было — 18 лет служения в Мариинском театре, и я этим очень гордился и ценил. Но когда попал в стены Академии, для меня это было еще более значимо, потому что с этим учебным заведением связаны судьбы всех моих педагогов, всех тех, кто из меня сделал артиста. Так как я не получал здесь ни первую, ни вторую свою профессию — ни артиста балета, ни педагога, — но пришел учиться сюда третьей профессии — руководителя, мне захотелось, чтобы какая-то частичка моей сценической жизни здесь осталась. В качестве дара музею я выбрал костюм Синего бога, и на то было несколько причин. Первая — это очень дорогой костюм, по нынешним временам его сделать весьма недешево, на Западе никто себе этого позволить не может, потому что это в полном смысле костюм «от кутюр», это чисто ручная работа. Вторая причина: костюм связан с Леоном Бакстом, художником, который неоднократно бывал в этих стенах. Сюда он приходил подписывать контракты (в здании Академии в свое время находилась дирекция Императорских театров), здесь он бывал на репетициях, когда работал над декорациями к спектаклям. И, наконец, третья причина: именно этим образом (и соответственно

костюмом) заинтересовались художники. Еще до объявления темы вашей конференции в интернете появились публикации картин на тему «Синего бога». Мне это было очень приятно. Дело в том, что почти на 100 лет этот сценический образ был забыт. Не существовало никакой информации, кроме воспоминаний о тех спектаклях, в которых участвовал В. Нижинский.

Говоря о метаморфозах, надо говорить о возрождении спектакля «Синий бог», которое состоялось по инициативе А. Лиепы в 2005 г. Позже в рамках проекта «Русские сезоны XXI века» спектакль был показан во многих российских городах и за границей. Разумеется, это не было точное повторение оригинала. Таковое в принципе невозможно. Трудности начинались уже с музыкального материала.

Музыку написал Рейнальдо Хан и, к сожалению, из-за музыки этот спектакль и не имел успеха. Когда мы стали восстанавливать «Синего бога», оказалось, что не только неуспех остановил жизнь спектакля, но также наследники Хана в значительной степени способствовали этому, закрыв доступ к творческому наследию композитора. Невозможно было даже просто увидеть партитуру. Тогда пришлось искать выход из сложившейся ситуации. Идею подал петербургский дирижер А. Титов: музыкальной основой спектакля может стать музыка А. Скрябина, который мечтал об исполнении задуманной им «Мистерии» в специально построенном в Индии храме. Так, одна из частей третьей симфонии («Божественной поэмы») и «Поэма экстаза» стали музыкальным сопровождением спектакля.

Никто из создателей новой версии «Синего бога» ничего из первоначального спектакля не видел. Существуют различные воспоминания, в основном они касаются Нижинского. Конечно, Нижинский ничего не танцевал. В костюме, созданном Бакстом, двигаться невозможно, ни о какой технически сложной хореографии речь идти не может. Головной убор в подаренном музее Академии костюме сделан из самых легких по современным технологическим меркам материалов, но и он требует от артиста больших усилий, и буквально через полчаса мышцы шеи «отваливаются». А ведь с этим убором на голове надо еще вращаться и совершать прыжки. Поэтому несложно предположить, что хореография, которую исполнял Нижинский, была хореографией поз. Эти позы мы видим на фотографиях Нижинского в роли Синего бога. Аналогичная хореография царила и в «Шехеразаде»: ни Нижинский, ни Ида Рубинштейн не исполняли сложных технических па. Балет тех лет был основан на красивых позах. Когда нами для нашего спектакля была взята «Поэма экстаза» Скрябина, а это — 25 минут непрерывного симфонического развития, то это потребовало такого же хореографического развития. Для меня как исполнителя это было самым настоящим испытанием на прочность. Для того, чтобы костюм выглядел таким, каким его задумал Бакст, в него в качестве корсета вставлены кости, которые затрудняют не только движения, но и дыхание. Поэтому, когда заканчивался спектакль, у меня была только одна мысль: быстрее бы с меня все это сняли. Из сказанного понятно, что хореография спектакля строилась на тех движениях, которые позволял костюм и, разумеется, которые соответствовали сюжетной идее.

Самой большой и неожиданной наградой для меня было признание кришнаитов. Однажды, по окончании одного из представлений мне вручили сверток. В нем

находилась Бхагавадгита и еще ряд религиозных индуистских книг, а рядом с ними письмо, содержащее благодарность за почтительное исполнение образа индийского бога. Только тогда мне пришла в голову мысль, что исполнять Синего бога — все равно, что исполнять Христа. Несмотря на условное имя — Синий бог, — которое дали персонажу балета создатели либретто Ж. Кокто и С. Дягилев, речь-то идет о реальном индуистско-буддистском божестве, которое близко и дорого огромному числу людей на земном шаре, числу, значительно превышающему численность христиан. Сам по себе сюжет «Синего бога», как и большинства балетов, достаточно примитивен, но для того, чтобы создать какой-то образ, надо было найти определенный пластический ключ, определяющий характер движений. Очевидно, хореографу Уэйну Иглингу и мне как исполнителю это удалось.

На премьерном показе было использовано весьма впечатляющее сценографическое решение, которое по техническим причинам больше никогда не воспроизводилось. Авторами был задуман водопад — постоянно ниспадающие потоки воды, из которых появляется Синий бог. Во времена Нижинского водопад рисовали, и разрисованное полотно прокручивали для создания соответствующего эффекта. В нашем премьерном спектакле на протяжении всех 55 минут водопад изображался бесшумно низвергающимися струями дыма. Аппарат, производящий этот эффект, оказался безумно дорогим, его смогли арендовать (в каком-то ночном клубе) только на одно представление. Но этот эффект льющейся на меня воды меня самого чрезвычайно увлекал. Многие артисты считают, что использование каких-то сценических приемов или предметов в руках исполнителя затрудняет танец. А мне все это только облегчало пребывание на сцене. Потому что, когда есть какой-нибудь предмет в руке, это дает тебе какой-то характер, настроение, помогает воссоздать национальные черты. Значительно труднее станцевать просто классическую вариацию.

Наверное, я был бы совсем другим человеком, если бы меня в 18-летнем возрасте не «подобрала» Г. С. Уланова. Она поняла, что у мальчика есть руки и ноги, а при этом еще и уши, и можно на него воздействовать. Она на меня так долго повоздействовала, что все, что я потом делал на сцене, я соотносил с тем, что она мне когда-то говорила. Есть запись ее исполнения мазурки в «Бахчисарайском фонтане». Она ее танцует как мазурку, а не как классическую вариацию. Все другие великие и невеликие балерины танцуют классическую вариацию. Разница между Улановой и всеми остальными была в одном: у нее был образ. Уланова, исполняя номер, делает все те же повороты, туры, но она их делает потому, что ее персонаж (девушка, родившаяся в Польше) танцует мазурку. У остальных балерин мы видим классические балетные па. Уланова учила образно-сценическому поведению, и я на это всегда ориентировался. Исполнение на сцене классических балетных движений мне было неинтересно, а вот создание образа, характера казалось весьма увлекательной задачей.

Э. В. Махрова: Публика восприняла спектакль «Синий бог» с воодушевлением и нескрываемым удовольствием, критика, если почитать сохранившиеся статьи, — настороженно, а порой даже враждебно. Никто из критиков не понял самого замысла спектакля. Все ожидали некой исторической реконструкции.

Все ждали, что Николай Цискаридзе будет изображать Вацлава Нижинского в роли Синего бога, что на сцене все будет происходить как во времена дягилевских «Сезонов». А то, что этот спектакль возник в другое время, имеет самостоятельный художественный замысел и, в любом случае, является метаморфозой былого, не понял, кажется, никто.

Н. М. Ц.: Тут несколько объяснений. Первое — это было уже время, когда критики писали по указке определенных чиновников, а у меня с ними были неважные взаимоотношения. Хвалить Цискаридзе в тот момент было уже нельзя.

Э. В. М.: Лиепе тоже досталось...

Н. М. Ц.: Конечно. Ведь он же со мной дружит. Это уже по определению плохо.

Второй момент еще более важный. Надвигался 100-летний юбилей «Русских сезонов». И это, я думаю, вызывало определенные ожидания. Проект Лиепы «Русские сезоны XXI века», действительно, в каком-то смысле является наследником дягилевских «Сезонов». Мы показывали «Синего бога» во многих российских городах, даже за Уралом. Дягилев не доехал даже до Москвы и Петербурга со своей антрепризой, мы его антрепризу перевезли через Урал. Дягилев мечтал, чтобы его балеты были исполнены в России, но это, к сожалению, не случилось. В Лондоне и Париже мы танцевали как раз в юбилейные дни. Там этот спектакль восприняли с гораздо большим энтузиазмом, потому что он был воспринят как живое наследие Кокто, Дягилева, Нижинского. Российская критика предъявила спектаклю целый ряд упреков, не все из которых были оправданны, а некоторые смехотворны!

Один из упреков связан с тем, что мой Синий бог не совпадал по облику с персонажем Нижинского. Дело в том, что фотографии, изображающие Нижинского в роли Синего бога, сделаны в студии. Нижинский на них — без грима, он не выкрашен в голубой цвет, в котором он предстал на спектаклях. На фотографии видно, что на танцоре надето голубое трико, но на руках и ногах синего грима почему-то нет. И оказалось, что цветом я явно не совпадал с Нижинским. На генеральной репетиции меня полностью выкрасили синей краской, купленной в Голливуде. Попутно замечу: эта краска сделана так, что в ней можно даже играть постельные сцены и краска не потечет, но с меня после 10 минут спектакля эта краска текла ручьями. Есть фотографии, на которых хорошо видны размыты, местами сохранившаяся краска, а где-то и полное отсутствие краски. В спектакле есть сцены, где мне приходилось танцевать с партнерами и соприкасаться с ними. Вот в местах соприкосновения эта стекающая краска легко переходила на партнеров. К премьере за сутки был сшит комбинезон, который заменил непрактичный грим. Но комбинезон также обеспечивал синеву тела, что не совпадало с ожиданиями, вызванными фотографиями Синего бога Нижинского.

Критикам сложно было смириться с отсутствием музыки Р. Хана, и факт блокирования доступа к оригинальной музыке спектакля родственниками композитора не принимался во внимание. Никто не вспомнил, что именно с музыкой Хана связывали в свое время неуспех всего спектакля. На мой взгляд, музыка Скрябина в нашей постановке была весьма уместна. Мы в какой-то мере исполнили завет великого русского композитора: его музыка звучала в индийском хра-

ме, где согласно либретто проходило действие балета.

Претензии, как ни странно, вызвало и сценографическое оформление, выполненное по эскизам Бакста. Мы делали костюмы строго по эскизам Бакста. Костюм Синего бога можно сравнивать с эскизом, и вы не найдете никаких отличий вплоть до количества пуговиц и вида украшений. О точном соответствии цвета и говорить не приходится. Мы стремились к тому, чтобы костюм стал ожившим эскизом художника. Это относилось и к декорациям. Бакст обладал оригинальным цветовым видением, он сочетал зеленый, синий, желтый, красный. При этом он находил такие оттенки, которые делали эти сочетания уникальными. Мы стремились сохранить цветовую палитру художника. Однако именно это вызвало бурю негодования.

Мне в жизни повезло, я знаком с людьми, у которых в доме висят картины Бакста. Они нарисованы ярчайшими красками. Но для многих сегодняшних критиков эталоном бакстовского стиля являются не эскизы с их ярким колоритом, а декорации Мариинского театра, несущие на себе печать почти 30-летней эксплуатации и изрядно поблекшие. История этих декораций такова. В свое время А. Лиэпа снимал фильм «Возвращение Жар-птицы», в который вошли три балета дягилевской антрепризы — «Жар-птица», «Петрушка» и «Шехеразада». Сделанные для фильма декорации и костюмы были подарены Лиэпой Мариинскому театру. Спектакли прочно утвердились на Мариинской сцене и живут на ней вплоть до сегодняшнего дня. За годы жизни декорации выцвели. «Шехеразада» в Мариинском театре уже никакого отношения к Баксту не имеет. Там царят легкие пастельные тона, скорее напоминающие Серова. Изменения претерпели и некоторые костюмы. Так, костюм Красной Султанши превратился в голубой...

Э. В. М.: Какое место занимает спектакль «Синий бог в Вашей творческой биографии? Стал ли он для Вас важной вехой?

Н. М. Ц.: Все очень просто. На спектакле в Лондоне мне, тогда еще начинающему 18-летнему танцору, подарили цветы. А вместе с цветами — конверт, в котором оказалась открытка с эскизом Бакста к «Синему богу». Там было написано, что я очень похож на изображенного персонажа и выражено пожелание, чтобы я когда-либо исполнил эту роль. Я тогда только рассмеялся, но открытку сохранил (она до сих пор у меня хранится). Когда спустя некоторое время мне позвонил Андрис Лиэпа и рассказал о своем замысле, я сразу же загорелся. Ничего больше, чем оживить эскиз Бакста, мне тогда не хотелось. Я своей цели достиг. Мне было все равно, как это воспринято критикой. Потому что просто нарядиться в этот костюм — было безумно приятно. Танцевать было неприятно и очень сложно. А вот самому стать тем, что называют «*pieces of art*», казалось необычайно увлекательным. Если взглянуть на эскиз Бакста, нетрудно понять того человека, который подарил мне открытку. Пропорции изображенной фигуры удивительно совпадали с теми, какие были у меня в 2005 г.: узкие бедра, широкие плечи, длинные ноги. Мне хотелось хоть на мгновение стать бакстовским созданием.