

ВСТРЕЧИ И РАЗЛУКИ

Геннадий Абрамов считает себя «содержателем общества балетных плясунов» и намеревается продолжать сотрудничество с Сашей Вальц

Майя Крылова

ГЕННАДИЙ МИХАЙЛОВИЧ, известно, что в балетную школу вы поступили, когда вам было уже немало лет — с профессиональной точки зрения. Для этого нужно было «объять» приемную комиссию чем-то необыкновенным...

— Сколько себя помню, я постоянно одолевал родителей просьбами отдать меня учиться «в балет». Они категорически сопротивлялись: по мнению отца, ответственного работника КГБ, танцовщик — абсолютно несolidная профессия для мальчика. Но большую часть детских лет я провел в Сочи, где отец занимал должность начальника госбезопасности Черноморского побережья Кавказа. На лето меня всегда спроваживали или в Артек, или в престижный сочинский санаторий имени Сталина. Там часто выступали и отдыхали известные балетные артисты из Москвы и Ленинграда, и я с ними общался. По ходу общения меня осматривали на профпригодность, приглашали учиться, но... Так я окончил школу, поступил в мединститут в Ярославле и почти похоронил мечту. Правда, к тому времени я был уже серебряным призером Московского фестиваля молодежи и студентов — за выступление в составе самодельного танцевального коллектива. Когда я выступил на концерте лауреатов, меня заметил Константин Александрович Муллер — тогда главный балетмейстер Белорусского театра оперы и балета. Он меня и сманил: сначала к себе в школу в Минске, а потом и на профессиональную сцену.

Когда я стажировался в Ленинграде, у знаменитого Александра Пушкина, он мне сказал: «Данные у тебя хорошие, но учился ты мало. Так что танцуй побольше, твой век короток». И я послушал его совета. Где я только ни работал, что только ни танцевал! От Самарканда до Львова был ведущим танцовщиком. Партнерш — не перечесть. Я даже выступал с прима-балериной «Ла Скала» Лилиан Кози — в «Жизели» и «Лебедином озере». Но все время мечтал поступить в ГИТИС, на балетмейстерское отделение.

— А когда поступили, говорят, надолго лишили своих педагогов спокойного сна...

— В первое время мне казалось, что я вступил под своды храма. Но это впечатление быстро рассеялось. В театре оказалось много актерского вранья, а истоки его были в школе, в институте. Под враньем я подразумеваю, естественно, не житейское, а художественное понятие. Потом я для себя это сформулировал так: без чувств, но от души.

— То есть?

— Когда все время делаешь одно и то же, пусть и с энтузиазмом, невольно отрываешься от современной жизни, и та же классика формализуется и выхолщивается. И это не только наша проблема. Я недавно был в Голландии, на международном фестивале современного танца. За редким исключением, это океан формальности. Они как огня боятся власти в ересь типа нашего драмбалета, когда сюжет банально иллюстрируется, потому ищут «освобожденного» от драматургии движения. По-моему, это все равно, что отделить драматургию развития зубной боли от собственного рта.

— В годы учебы в ГИТИСе эти проблемы никого, кроме вас, не волновали?

— Я учился на курсе Александра Лапаури. У него было великое достоинство — в отличие от многих педагогов он не мешал своим ученикам развиваться, даже если не понимал их. После одной моей работы (я получил за нее «пятерку»), но постановку тут же «закрыли» Лапаури сказал: «Можно ли так ставить? Да. Но нужно ли?»

Я постоянно плыл против течения, не ставя такой задачи. Если хотелось поставить танец по строчке из пастернаковских стихов: «О ангел загвавший...» — это вызывало в лучшем случае недоумение: что это Абрамов такие темы скользкие выбирает? А меня очень интересовала задача — как показать средствами пластики залпавшего ангела?

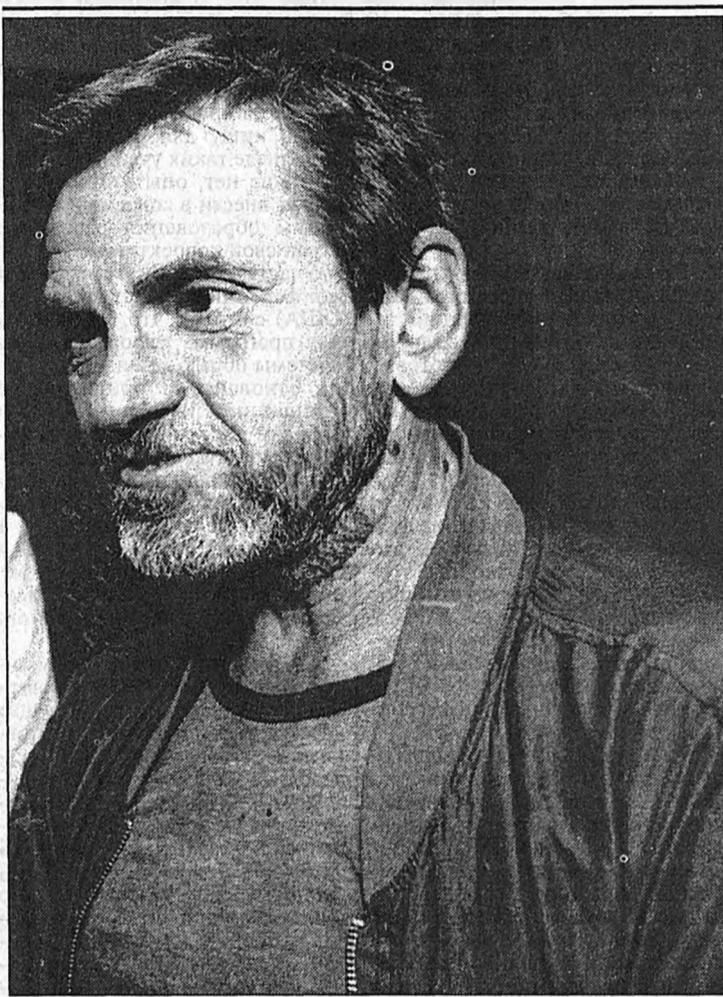
Когда я закончил институт — остался без диплома, потому что отказался защищаться балетом, сказал, что не хочу работать в стационарном традиционном театре. Я уже имел в активе «Взрослую дочь молодого человека» и другие постановки, фильмы, ставил оперетту и даже настоящий балет для Мариса Лиэпы, но диплома мне не дали. Так и вышел в люди без бумаги о высшем образовании и получил ее потом, задним числом, через три года.

— Расскажите о вашей работе с Лиэпой. И о том, как работали в кино.

— Спектакль назывался «Тринадцать вариаций Пиковой дамы». Музыка была написана только для одного инструмента, бас-кларнета. Текст от автора читал Михаил Козаков. Это история без Лизы и Германа, только — о старой графине, о той знаменитой ее ночи, после которой она никому в своем присутствии не разрешила говорить плохо о графе Сен-Жермене. Спектакль был сыгран только один раз, это была последняя роль Мариса Лиэпы. Она даже не снята на пленку.

Что касается кино... В мемуарах Нонны Мордюковой много написано, как я со сломанной ногой ставил ей танец в «Родне». «Любовь и голуби» с Гурченко вы наверняка видели. Или фильм «Прости», где в главной роли Наталья Андрейченко. Потом я встретился в работе с ее мужем — знаменитым Максимилианом Шеллом, когда в Театре Олега Табакова

Хореограф Геннадий Абрамов много лет возглавляет им же созданный «Класс экспрессивной пластики», существующий при театре «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева. Он ставил сценическое движение в знаменитых васильевских спектаклях «Серсо», «Взрослая дочь молодого человека», «Шесть персонажей в поисках автора». Работал в кино с Никитой Михалковым, Сергеем Соловьевым. В своем «Классе» поставил спектакли «Преследователи», «Межсезонье», «Барьер отдельности», «Приходят и уходят» (по Беккету), «Белиберда» (по мотивам пьес Ионеско) и др.



Геннадий Абрамов.

делали спектакль «Вера, надежда, любовь».

— Откуда в вас столь сильная страсть к драматическому театру?

— С детства. Любил так же, как и балет. В институте ходил слушать лекции на режиссерском курсе. Потом познакомился с Анатолием Васильевым — нас познакомил Гедрюс Мацкявичюс. Ему Толя как-то сказал, что ищет хореографа для спектакля «Хелло, Долли!», который будет делать в Ростове. С тех пор мы с Васильевым работаем вместе уже двадцать лет. И мой «Класс экспрессивной пластики» я создал у него. Началось это, кажется, в Испании. Мы смотрели какой-то современный танец, и Васильев сказал: «Смотри, как хорошо работают», — а я ответил что-то в том духе, что «русские могут работать еще лучше, только надо это дело у нас поставить». Так в 1990 году образовалась пластическая труппа в театре. Толя — великий человек. Я считаю, что это режиссерский подвиг: позволить функционировать внутри собственного театра еще одному самостоятельному коллективу. Я набрал курс.

Собрав ребят, я рассказал им притчу о маленьком мальчике, который пришел к ламе и попросил научить, как стать ламой. Лاما схватил мальчика и опустил его голову в чан с водой. Потом вытащил и, когда мальчик отдышался, сказал: «Когда с таким же желанием, с каким ты сейчас вдохнул воздух, тебе захочется учиться — тогда и приходи».

Так и начали — в ситуации обоюдного поиска велосипедов. И вот уже восьмой год я не знаю, что мне с ними делать. Знаю только главный принцип — чтобы не было вранья, а была бы чистота поведения на сцене.

— Что для вас означает название «Класс экспрессивной пластики»?

— Название расшифровывается как программа. Класс — это уровень мастерства. Экспрессия — ясно что: выражение, выразительность. Пластика — тоже ясно: поведение форм тела в пространстве. Такой вот манифест. И главное — пластика должна быть свободна от всех установок, будь то модерн или джаз-танец, акробатика или пантомима или любая другая древняя и современная система.

— Удастся быть столь свободным?

— С трудом, конечно. По-моему, мои актеры только сейчас стали наупывать, чем мы занимаемся. На самом деле импровизация — это попытка публично разобрататься в том, в чем мы ничего не понимаем. Получается очень забавная штука: оказывается, я занимаюсь трехкратной утопией. Что мне жутко нравится. Во-первых, сама импровизация. Человека нельзя научить импровизировать. Вторая утопия: импровизатор — всегда индивидуалит. Он не терпит партнеров, а если и терпит — то высокого уровня, равного своему. Я же объединяю их в коллектив, где должно найтись место и для режиссера. Отсюда — третья утопия. Я хочу сделать с ними спектакль, а значит, фактически вмешаться в то действие, в которое противопоставлено вмешательство извне. Для этого все-навсего нужно пересмотреть функцию режиссера в театре.

Первыми у нас начинают работать актеры. Они должны приготовить свои этюды, разработать тему. Исходя из материала, который от них приходит, я составляю концепцию действия. Моя функция — направить их в единое русло. Только в этот момент я понимаю, о чем будет спектакль.

Я пришел к изумительным открытиям, сделав их, наверно, в тысячный раз со дня изобретения театра. Верни-

те театр актеру. Верните театру обрядовую природу. И получите современный театр, соответствующий самой природе этого искусства. В обряде не было ни режиссера, ни актера, ни зрителя. Все вместе заключены в единое пространство действия.

Знаете, как определил балетмейстера Даль в своем словаре? «Содержатель общества балетных плясунов».

— Вот именно. Мне кажется, что я — такой содержатель. Я хотел бы им быть.

— Где вы ищете пластические идеи?

— Последний наш спектакль, «Стая», начался со старого пальто. Я вышел на середину зала, бросил одежду на пол и сказал: «Ребята, что с этим можно сделать?» Они начали пальто крутить так и этак. Идся здесь довольно банальна: пальто как некая привычная форма, которая нас принуждает ее воспроизводить снова и снова, даже рожать детей, одетых в то же пальто. А дети неизбежно ищут свою формулу, свое пальто, от которого никто не может избавиться насовсем. Сюда очень здорово вписался Сергей Летов со своими музыкальными «живыми» импровизациями — он у нас комментирует действие. Или творит его. Главное — чтобы в музыке, как и в пластике, была прежде всего реакция на какой-то раздражитель, а не оценочное мнение.

— Если с вами не Летов с флейтой или саксофоном, то вы используете фонограмму с «чужой» мелодией. Как вы подбираете композиторов?

— Вот в «Преследователях» мы использовали Пьящолу. И именно поэтому, что мои актеры не знали, как профессионально танцевать классическое танго, — я получил от них великопелное танго, но своеобразное. В «Межсезонье» меня интересовало действие переходного состояния — что между двумя событиями? Когда еще не случилось, а уже ушло. Мы копнули эту тему глубже, и появился спектакль «Барьер отдельности» — о том, как гулять по лезвию бритвы, разделяющему два события и сближающему их.

С подачи Толи Васильева мы сделали «Иосифа и его братьев» по Томасу Манну. Самый наш обрядовый спектакль — с настоящей журчащей водой, с обрядом очищения (была такая большая сцена в финале). Вода журчала вместе с грузинским многоголосным хором. А в постановке по Ионеско мы открыли окна нашего театрального подвала, в котором играем, и «фонограммой» стали шумы городских улиц.

Если резюмировать, то я пытаюсь по-своему осмыслить идеи Питера Брука о пустом театральном пространстве и мысль Анатолия Васильева о пространстве замкнутом. Ищу «замкнутые-разомкнутые» композиции танца. Чтобы все вместе.

— Именно это и понравилось немецкому хореографу Саше Вальц, когда она выразила желание поработать с вашими актерами?

— Мои ребята участвовали в ее мастер-классе, когда Вальц давала их во время Дней Берлина в Москве. Саша сказала, что впервые встречает актеров с такой богатой фантазией. Только что они работали вместе в России, теперь будут три месяца творить в Германии. Соорудят там новый спектакль, который после берлинской премьеры в ноябре будет показан и в Москве. А потом я с моими ребятами буду делать две работы — по мотивам «Капричос» Гойи (это уже в процессе) и еще что-нибудь на тему вокзала. Опять погрузимся в колебания перехода — на вокзале всегда то ли встреча, то ли разлука...