

# Никита Долгушин: Мы потеряли выступку

Сегодня - 1994 -  
4 нояб. - с. 10.

**Алексей Парин**

— Что означает традиция русского классического балета для вас — танцовщика, хореографа, заведующего кафедрой хореографии и худрука балетной труппы Санкт-Петербургской консерватории?

— Быть честным по отношению к тому, что ты получил от своих учителей. Знания сегодня в общем и целом передаются, но честность следования им теряется.

— Вы говорите о балетной технике?

— Сначала о технике, потому что любая традиция, любая школьность основывается на технике.

— А в чем выражается индивидуальный вкус?

— Здесь ответ сложнее. Если человек понимает, в каком стиле и про что он говорит своим танцем, вкус не замедлит проявиться. Но и вкус опирается на технику.

— Как вы думаете, молодому поколению танцовщиков труднее выработать собственный вкус, чем вашей генерации, когда вы были молодыми?

— Им труднее сейчас попросту осознать, что такое вкус, потому что все окружающее их более ширпотребно. Начиная от требований хореографов и кончая представлениями зрителей — включая всю жизнь, которая стандартизована до предела.

— Но ведь безликих, стандартных вещей во времена вашей юности было не меньше?

— Нет, стандартности было мало, больше вошло уникальности. Сегодня, например, во всех комнатах тепло от батарей, а раньше были дровяные печки, уют в доме зависел от хозяйки, которая эти печки топила.

— Но все ходили в некрасивой стандартизованной одежде, а сегодня можно, руководствуясь собственным вкусом, носить одежду подчеркнуто красивую — или, наоборот, альтернативную, с другим понятием о красоте.

— Балетный мир всегда индивидуализировал свою одежду: на сером, некрасивом фоне «балетные» заметно выделялись. Из одеял балерины шили себе роскошные пальто с рукавами «летучая мышь», мастерили шикарные чалмы из обычных носков. Сегодня красивая одежда гораздо более стандартна. К тому же почти все в коже, на одинаковых «мерседесах», пахнут одинаковыми духами. Такая красота для меня —

Долгушин — профессионал. Дисциплина его не только безупречна, она фанатична. Он убежден, что танцовщик должен ненавидеть себя в зеркале.  
Вера Красовская

выявить ассоциации, которые эта музыка может вызвать у сегодняшнего молодого человека?

— В данном случае я не стилизую свое творчество, ухожу от того, что делал в «Пахите», «Жизели», «Коньке-Горбунке», где самым важным было воссоздать атмосферу.

— То было музейное искусство?

— Я бы так не сказал, мне важна была не окостеневшая оболочка, но именно атмосфера. А в «Щелкунчике» я слушаю музыку Чайковского в тех зданиях, в которых хожу каждый день.

— Сегодня вы отстаиваете петербургские традиции. Но когда-то совершили крутой прыжок: покинули строгие традиции Петербурга, сбросили путы строгого семейного воспитания — и перелетели в Новосибирск. Тот Никита Долгушин хотел чего-то иного, нового?

— Да, и это произошло «от живота», а не в результате анализа, долгих размышлений. Мои коллеги прыгнули на Запад — я сделал точно такой же прыжок, только на Восток. Там я провел пять счастливых лет. В Новосибирске был молодой Виноградов, там работали Гусев, Пасынков, Ярошенко, негласно руководителем балета считался Григорович. Какой мощности театр! Большой, Кировский были, конечно, очень большими, но в них не было воздуха. Сейчас многое изменилось. В Мариинском, по идее, можно было бы сейчас сделать очень много, но эти возможности реализуются не до конца.

— А если бы вам предложили стать худруком Большого или Мариинского, как бы вы на это посмотрели? Чисто теоретически?

— Надо вернуть запах театра. Сейчас в Мариинском нет запаха, нет того аромата, который делал великим этот театр.

— А как его вернуть?

— Возвращением честности, стиля. Большая труппа должна блюсти свою историю, ей надо вычистить репертуар. Что касается новой хореографии, то до нее еще нужно дорасти. Это неправда, что мы можем все, что русские танцовщики обладают такой совершенной школой. Мы



МАСКА

уродство. Раньше нельзя было много купить, зато можно было проявить фантазию и шить что-то этакое.

— Но все стандартизуется и в репертуаре русских балетных трупп. Всюду только «Жизель» да «Лебединое озеро», «Корсар» да «Дон Кихот». Теперь все принялись за «Щелкунчика», и Никита Долгушин тоже выпускает своего «Щелкунчика».

— Это не совсем та стандартизация. «Щелкунчик» ведь настолько значительное произведение с музыкальной точки зрения, что просто не может стать расхожим спектаклем. Если, конечно, к этой музыке относиться пиететно. Желание поставить этот балет — не только мода. Хотя, конечно, это и желание попасть в коммерческую струю.

— На Западе просят чего-нибудь «русского»...

— И к тому же «криминального» — приближаются Рождественские каникулы, когда весь мир ставит «Щелкунчика».

— Вы употребили слово «пиететно». Считаете, что при обращении к классической музыке, к великим партитурам хореограф непременно должен относиться к ним с пиететом?

— Я не держусь именно за это слово, но по сути дела — да.

— А может быть, именно в этом слове зарыто ваше представление о традиции — в ее противостоянии новаторству?

— Да, вы правы. Если ты хочешь вывести окружающих на следующую, качественно новую ступеньку существования, без пиетета к прошлому не обойтись.

— Я, к сожалению, не видел вашего «Щелкунчика». Это ваша собственная хореография или «версия» спектакля Вайнонена?

— Вайноненский балет сам по себе прекрасен, через него все мы прошли, начиная с Улановой и кончая последней выпускницей Вагановской академии нынешнего года. Это груз привычки, груз традиционности. Против него вышли со своими «Щелкунчиками» в шестидесятых годах Григорович, а потом Бельский и Чернышев. Потом мы узнали, что, оказывается, есть «Щелкунчики» и на Западе — и у Ноймайера, и у Пети, и у Балачина. А потом, уже в девяностых годах, пошел девятый вал: кто ставил собственную версию, кто повторял Вайнонена...

— Но тут похвастаться, кажется, нечем.

— Похвастаться нечем, и это не случайно. Я в своем спектакле использую только две литаты: одна малоспящая, «Китайский танец» Вайнонена, с острыми пальцами, это просто гениально, лучше не поставить, а вторая побольше, pas de deux Феи Драже и Принца Орсиада из спектакля Льва Иванова, 1892 год. Последний фрагмент сохранился благодаря трепетным ручкам Ольги Иосифовны Преображенской, которая передавала его своим ученикам — Тумановой, Вырубовой, Лакотту. Вообще при постановке «Щелкунчика», мне кажется, необходимо не упускать из виду сценарий Мариуса Петипа, потому что музыка «подогнана» под него точнее образом, Чайковский был очень дисциплинированным человеком. В его музыке все написано, все сказано, вопрос только в том, как услышать ее, какими ушами.

— А какими ушами слушаете Чайковского вы? Вы хотите понять, о чем думали люди тогда, или

не можем танцевать модерн. Мы не умеем выполнять, мы обязательно исполняем!

— Но если труппа дорастет до подобного репертуара, то, наверное, ее понимание собственной позиции, осознание приоритетов изменится в лучшую сторону?

— Несомненно. Если, скажем, попробовали сделать в Мариинском «Жизель» в хореографии Матса Эка, это очень поможет телу коллектива в широком смысле слова. Но просто так ничего не получится. Даже классику, даже обычный экзерсис мы плохо делаем, потому что видим только внешний слой, только задание.

— А вы можете представить, чтобы худруком балета Большого театра или Мариинского стал иностранец?

— Нет, не могу, потому что он не знает ни нашей истории, ни нашего зрителя.

— А Мариус Петипа?

— Он сам стал создавать историю.

— Но, может быть, настало время, когда надо заново создавать эту историю, чтобы русский балет с его огромными потенциалами выскочил на новый уровень?

— Я так не считаю. Мне кажется, надо разбить комплекс превосходства, нужно внушить нашим «балетным», что они не всемогущи. Нужно заставить их держать позицию! Пальцы в подготовительной позиции должны соединяться. Все это знают — и никто не делает! А я в своей мало профессиональной труппе — именно так именует Олег Виноградов мой коллектив — заставляю это делать! И только в моей труппе есть выступка. Мы знаем, что только Адам Глушковский обладал выступкой. Молодым я спросил у Аллы Шелест, что такое выступка. И она мне показала, что это такое.

— А что такое выступка?

— Это ход и пролонгирование, скольжение стопы по четвертой позиции. Все «балетные» ходят по первой позиции — это идиотство, нужно ходить по четвертой. Хитрые сегодняшние модельеры это хорошо усекли, и все модели мира ходят по четвертой позиции.

— Сколько процентов отдачи вы получаете в своей труппе?

— Ну, процентов шестьдесят, и я очень доволен этим. Маленькая труппа, но лучший состав. А я работаю и добиваюсь того, чего не смог бы добиться в большой знаменитой труппе. В больших труппах — они все испорченные, гнилые. С них надо сбить спесь.

— То есть, грубо говоря, запереть года на два на ключ, никаких гастролей, и только пахать и пахать?

— Да, тогда восстановятся истинные критерии. Но кто же это разрешит? Я бы по-другому и не смог: нельзя же просто сесть в кресло и называться руководителем.

— Но если такая труппа, как ваша, где танцовщики выполняют только шестьдесят процентов требуемого вами, выезжает на Запад, не является ли это дальнейшим разрушением мифа о русском балете?

— Сейчас столько трупп рушит этот миф, что наш вклад невелик. К тому же мои шестьдесят процентов — это сто двадцать для большой известной труппы. И здесь я абсолютно честен.