

УЛЛА, вы занимались всеми видами танца, в том числе и классикой, в музыкальном театре Фрайбурга, были героиней классического балета «Коппелия». Почему же в итоге как исполнитель, хореограф и педагог выбрали неклассический танец?

— Я восхищаюсь идеями знаменитой немецкой революционерки танца Мари Вигман, хотя не хочу повторять ее. Разделяю ее принцип экспрессионистского танца — рефлексии, когда не движение рождает эмоцию, а эмоция — движение. Для меня танец — сиюминутный отклик на актуальность ситуаций, общественных и частных. Глубинные, постоянно меняющиеся переживания человека наших дней могут и должны быть выражены каждый раз заново возникающим движением, а не твердой системой па, как в классике. То же в работе с танцовщицами: я лишь задаю им атмосферу, они же осмысливают ее по-своему, как чувствуют время и свое тело.

— Каково место современной хореографии «в умах и сердцах» европейской публики? Я спрашиваю об этом потому, что в России ситуация остается абсолютно консервативной: в академических театрах зритель один, а в маленьких залах, где выступают современные коллективы, — совсем другой, и вместе им не сойтись...

— Прежде всего хочу сказать, что такое разделение существует у самих создателей «контемпорари» данса, то есть танца, создаваемого сегодня и сегодняшними эстетическими приемами. Мы говорим «постановка» о любом спектакле, созданном с помощью классической лексики, потому что здесь есть давно изобретенные приемы — все балетные па, которые лишь перекомбинируются. И мы говорим «сreation», то есть создание, творение — лишь тогда, когда речь идет о вновь созданной пластике. Это и есть современный танс-театр.



Улла Гайгес.

Немецкая танцовщица и хореограф Улла Гайгес училась танцу в Цюрихе и в балетной школе «Рамбер балле» в Лондоне. Несколько лет училась и работала во Франции — сначала как студентка Сорбонны, а позже, уже имея исполнительский опыт в театрах Германии, — в качестве постановщика в Париже. Ныне живет в Москве, куда приехала вместе с мужем — корреспондентом немецкого телевидения. Работает педагогом в Школе современного танца Николая Огрызкова. Ее рассказ о себе — привычный для Европы, но малоизвестный для нас опыт: современный танец, имея на Западе мощные корни и столетнюю предысторию, уже давно не только элитарное искусство для немногих. Он — составная часть социального регулирования.

ТАНЦЫ НА СВОБОДЕ И В НЕВОЛЕ

Независимая газета, 1999. — 10 сент. — с. 7

Хореограф в контексте социума

Я танцевала в нескольких компаниях современного танца, работала с Сюзан Хольцер и Эми Свансон. Сотрудничать с Эми было очень интересно, потому что в ее студии в Париже собирались художники, хореографы, писатели, музыканты — и вместе творили что-то новое. Они же были первыми зрителями работ своих коллег. Каждые три месяца мы показывали новые спектакли. Такие спектакли посещает много молодежи, людей творческих профессий, ориентированных на радикальные формы искусства, а массовый зритель и «респектабельная» публика идут на балет в известный театр.

— Какой вы увидели картину танца в Москве?

— Когда я приехала в Москву, я была уверена, что современного танца в России нет. Я ожидала увидеть такую картину: все танцуют балеты прошлого века, но на очень высоком уровне. Оказалось по-другому. Я узнала об интересных современных труппах и была разочарована в уровне исполнения классики. Сейчас много танца без души, похожего на гимнастику. Увы, и в прославленном Большом театре. Конечно, там есть хорошие танцовщицы, но очень часто я вижу их где-нибудь в углу сцены, а не в главных партиях. Я больше люблю бывать в Музыкальном театре — там танцуют менее формально. Парадоксально, но самое сильное впечатление в Москве от классического танца было от гастролерки канадской балерины Эвелин Харт — она танцевала «Жизель»...

Сейчас я бьюсь с моими девочками в московской Школе современного танца, стараясь их раскрепостить. Они сложно приходят к самовыражению, легче повторяют за мной, не опробуя собственный подход к движению. Это достаточно удивительно, особенно в их возрасте (моим ученицам 15 лет), когда нонконформизм должен прямо-таки пламенеть.

Что касается коллективов современного танца... Я видела не так много, но, безусловно, «Класс экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова — очень самобытная труппа.

— В Москве вы — педагог, в Европе были хореографом...

— Моя труппа называлась «Кима данс компани». Кима — греческое слово, означает «морская пена». Очень самоуверенное было название: есть волна современности, а лишь — на ее гребне. (*Смеется.*) Лишь раз в год мне удавалось выпустить спектакль.

— И как выглядел гребень танцевального прогресса?

— Я никогда не ставила бессюжетных спектаклей. В основе лежала какая-то история, но главное было не в ней, а в аромате, возникающем вокруг. Поясню. В Москве, в школе Огрызкова, я сейчас ставлю «Свалдбуку» Стравинского. Там вполне конкретное либретто, но для меня важно ощущение и передать зрителям это ощущение: тревога и страх невес-

ты накануне события, эмоциональный порог на переходе к следующей ступени жизни...

— Вас как хореографа интересуют феминистские проблемы?

— Для меня естественно интересоваться женским внутренним миром как художественной проблемой. Мужчина неизбежно смотрит на мир со своей колокольни, женщина чувствует и осмысливает по-своему. Это не односторонность, а ракурс. Все мои постановки — «Общественная игра», «Жизнь в прозе», «Важно любить», «Кассандра», «Огонь и ветер», «Мечты в пыли», фильм-балет «Синее письмо» — шире феминизма, скорее через взгляд женщины на мир я хотела вычлнить общие для всех проблемы этого мира. К примеру, «Кассандра», поставленная по книге Кристи Вольф. Маленький семейный круг, в котором существуют все язы общества.

— Как вы выжили, работая в Париже, как вообще выживают маленькие труппы в Европе? Очень актуальная для нас проблема...

— Мы просуществовали шесть лет, с 1987 по 1992 год, по довольно жесткой схеме. Несколько месяцев ставим, остальное время гастролируем и прокачиваем постановку, стремясь окупить расходы. Во Франции это нормально. В то же время министерство культуры пристально следит за развитием современного танца, отслеживает новые имена. Конечно, кто-то со временем выходит на другой уровень, как, например, Карин Сапорта, Даниэль Ларрье или Анжлен Прельжокаж, получает статус хореографического центра того или иного региона с соответствующей поддержкой. Но во Франции десятки компаний, существующих без официальной помощи. У нас никаких дотаций от государства не было. Мы вкладывали собственные средства в постановку и потом продавали ее. Первый спектакль всегда показывали для прессы, для чиновников из министерства, директоров театров и концертных площадок. Если постановка покупалась какой-то театральной организацией для показа на ее сцене, нам причиталось 70% от сбора. Как правило, все участники моих постановок подрабатывали на стороне: как педагоги, работали в шоу. Вообще это очень трудная ситуация для творчества: танцовщики могут прийти внезапно и столь же внезапно уйти. Как правило, женщины более терпеливы, могут работать без больших денег, но танцовщики с трудом переносят это: стереотип «мужчина должен много зарабатывать». Однажды мне пришлось срочно искать замену очень талантливому танцовщику, который накануне важной для нас премьеры в Опере Лилля сообщил об уходе. В эти же дни его пригласили поработать по контракту в рекламе «Кока-колы».

Существуют, правда, нетрадиционные пути помощи хореогра-

фам. Во Франции власти финансируют программы популяризации современного танца в народе: поощряются выступления в колледжах и школах, в маленьких деревнях и больницах. У меня был опыт постановки для заключенных.

— Спектакль в тюрьме?

— Да... Во Франции это обычная практика. Такие проекты входят в государственную программу социальной реабилитации преступников, находящихся в заключении. Три месяца я репетировала с узниками тюрьмы около Арраса. Мне предоставили главным образом тех, чей срок пребывания в тюрьме подходил к концу, но не только. Даже пожизненно заключенные по закону могут иметь какую-то культурную программу в тюрьме. Среди моих артистов были правонарушители всех мастей, в том числе и опасные преступники.

Это очень трудная работа для меня. Обыкновенные люди, преступившие закон, под охраной, при ощущении своей несвободы, пробуют делать то же, что свободные профессионалы за стенами тюрьмы. Репетировать приходилось отдельно с мужчинами и с женщинами, хотя в спектакле они играли вместе. Мы работали в спортивном зале при тюрьме, заключенные учились произносить текст, танцевать и петь.

Спектакль ставили по произведению английской писательницы времен Шекспира Афры Бин. Это была женщина — «эмансипе» своего времени, писавшая под мужским псевдонимом, с совершенно авантюрной биографией. Она сама сидела в тюрьме, причем ее обвиняли в шпионаже. Сюжет комедии простой: действие происходит в Неаполе во время карнавала, три дамы должны выйти замуж, маски, переодевания героинь в цыганок, шутившая путаница и в финале — хэппи-энд, каждая получает любимого в мужья.

— И как отнеслись заключенные к этому проекту?

— По-моему, это их развлекло. Никто из них не имел такого опыта — играть не собственную роль в пьесе под названием «жизнь», но преобразиться в кого-то другого. Они искренне радовались успеху — ведь на спектакль пришли родственники. Мало того, этот проект дал им возможность покинуть тюрьму — пусть на короткое время. Мы играли выездной спектакль в Париже, в Сорбонне: демонстрировали наши достижения историкам английской литературы, государственным чиновникам и специалистам по психологии уголовников. Здесь тоже был большой успех, нас поздравляли, говорили, что это — хорошее напоминание о норме для нарушителей нормы. Правда, тут есть и оборотная сторона. Возможно, заключенным было труднее возвращаться к тюремной прозе после такой порции свободы. ■