

АЛЕКСЕИ РАТМАНСКИЙ:

Культура. — 2003. — 3-9 апр. — с. 13

# Любовь доярки и тракториста — очень неплохой сюжет для балета

Для того и открывал Большой театр Новую сцену, чтобы на ней реализовывали свои идеи молодые, перспективные и неординарно мыслящие постановщики, но, разумеется, уже успешно попробовавшие себя на других сценах. Взять, к примеру, Алексея Ратманского — применительно к Большому он все еще воспринимается как “дерзкий” и вполне молодой, а сам по себе — как зрелый мастер, зарекомендовавший себя уже на двух континентах. Только что пережившая успех Дмитрия Чернякова в опере, Новая сцена ГАБТа готовится явить публике творение хореографа Ратманского. 18 апреля состоится премьера знаменитого “колхозного” балета Дмитрия Шостаковича “Светлый ручей”, в 1935 году поставленного в МАЛЕТОТЕ Федором Лопуховым, перенесенного им на сцену Большого театра и вскоре преданного властями анафеме. Алексей РАТМАНСКИЙ не ищет легких путей. А о том, какие ищет, он рассказал в интервью нашему корреспонденту.

— Алексей, почему ваше внимание привлек именно “Светлый ручей”?

— Это легендарный спектакль. А когда я услышал диск, записанный Геннадием Николаевичем Рождественским, понял, насколько это еще и выдающаяся партитура.

— Но ведь есть и другие неиспользованные выдающиеся балетные партитуры?

— Выдающихся не так много. — А Прокофьев? Его “Сказка про Шута”, “Стальной скок”?

— Это действительно классная музыка. А “На Днепре” еще лучше. После Лифаря за нее никто не брался. Это все в моих планах — жалко, что такая музыка пропадает.

— Вам интереснее ставить балеты, отягощенные “культурной историей”?

— Смотря что иметь в виду под “историей”. “Весну священную”, например, я бы никогда не взялся ставить — что тут после Нижинского скажешь? Мне кажется, не имеет смысла брать за балеты, которые были поставлены гениально. Хотя у Матса Эка получается.

— Почему вы не стали переделывать старое либретто Лопухова-Пиотровского?

— Почему-то всех пугают доярка и тракторист? Но дело не в них. У нас нет задачи, как не было ее и у Шостаковича с Лопуховым, передать жизнь колхозников. Тем более жизнь колхозников 30-х годов — ведь тогда без Сталина и террора не обойтись. Если уж брать за эту тему, нужна другая музыка. И это будет вообще другой балет. А мне хотелось от начала и до конца пройти эту музыку так, как было задумано гениальным Шостаковичем, не меняя, не переставляя. Насколько это было возможно, мы стремились избежать кромсания партитуры.

— Кто кромсал?

— Мы с дирижером Павлом Сорокиным, концертмейстеры. Убирали некоторые повторы, делали маленькие перестановки, потому что из трех актов нужно было сделать два

Без сожаления можно было расстаться с повторами. Не знаю, по каким причинам их делал Дмитрий Дмитриевич — может, этого требовала хореография... По сюжету они действительно логичны. А все вставки из “Болта” мы оставили.

— Что еще из прежнего балета остается?

— Сценарий. На самом деле это много, потому что музыка — говорящая. То есть в музыке лает собака — и на сцене лает собака. Или включаешь диск и слышишь — вот это собака едет на велосипеде. Это же неспроста — Шостакович смотрел на либретто и сочинял музыку. Так же, как Стравинский в “Жар-птице”, — там не отойти от либретто, потому что слышно: здесь птицы вылетают, там Царевна золотые яблочки бросает.

— Имя Лопухова вам не мешает?

— О Лопухове вообще трудно составить мнение. Потому что сохранились действительно крохи. Что можно посмотреть? Адажио из “Ледяной девы” в исполнении Аллы Осипенко и Марковского. Видно, что это действительно высококлассная хореография, очень оригинальная.

— Почему вы не стали переделывать старое либретто Лопухова-Пиотровского?

— А вот и нет — все разные. У них темперамент, который у наших теперь редко встретишь. Мужская энергия.

— Вы продолжаете считать себя представителем русской школы балета? В Копенгагене вы “го-



А. Ратманский

ворите” с артистами на одном языке?

— Разница есть. Если формально — в работе корпуса. У нас до сих пор сохраняется то, что называют вагановской основой: координация всего тела. А западный стиль — в основном ногами.

— До Датского Королевского балета вы работали в Киеве, Виннипеге. Что вас держит уже шестой сезон в Копенгагене?

— Датский Королевский балет — это один из центров старого классического балета. И там прекрасный репертуар для исполнения. Ведь я еще пляшу. Периодически. К тому же датчане отпускают меня на постановки и хотя бы я ставил для них. Это важно.

— В каком состоянии сейчас Датский Королевский балет?

— Там есть свои проблемы со школой, с Бурнонвилем — их национальным достоянием. Главные датские танцовщики сейчас работают в других местах: Юббе — в “Нью-Йорк сити балле”, Йохан Кобборг — в Лондоне.

— В последние годы ваши постановки следуют одна за другой. Вы ощущаете себя хореографом и лишь немножко танцовщиком?

— В прошлом сезоне я вообще не танцевал, потому что у меня были постановки “Щелкунчика” в Копенгагене и “Золушки” в Мариинке. Они забрали все время. В этом году я танцевал “Манон” Макмил-

лана и “Одиссею” Ноймайера.

— Как руководство Датского Королевского балета относится к вашей “личной жизни” хореографа, ведь в Дании, как и в России, репертуарный театр?

— Хорошо бы, чтобы то, что вы сказали о России, было правдой! Та система, которая есть у нас, позволяет артистам вести свою собственную балетную жизнь, разъезжая со своим репертуаром, независимо от графика театра. В Дании никто не уедет во время постановки. Это правило обязательно для всех. Но так как датчане еще и заказывают мне балеты, время от времени они меня отпускают. А на следующий сезон взяли с меня обязательство, что я не должен никуда ехать, чтобы сконцентрироваться на большом балете, который начну ставить для них. Это будет “Анна Каренина” Родиона Щедрина.

— Как артисты воспринимают то, что утром вы со всеми делаете класс, а потом командуете ими на репетиции?

— Тут нет проблем. Нормально. В труппе есть педагоги, еще не закончившие свою танцевальную карьеру, которые и класс дают, и репетируют.

— Недавно вы присутствовали на церемонии вручения приза “Душа танца”, где казанские танцовщики исполняли “Тарантеллу”, явно обжив кассету с вашей записью. Как вам копия?

— Когда учат по чьей-то кассете, естественно, возникает эффект испорченного телефона. Именно поэтому Фонд Балачина контролирует все его постановки. Я, помню, тоже учил “Аполлона”, обживая кассету с Питером Мартинсом. Надо учить первоисточник, а потом уже добавлять что-то свое.

— А как вы относитесь к тому, что ваши балеты тоже начинают жить своей собственной, неподвластной вам жизнью?

— Если люди учат с кассеты или с чьих-то слов, они уходят от оригинала. Моя мечта — не терять связи со своими балетами, иметь возможность их репетировать, чистить. С другой стороны, готовый балет — это уже собственность исполнителей. Все танцовщики ждут: вот балетмейстер уедет, и тогда можно будет сделать так, как мы считаем нужным. Я, когда танцую, поступаю точно так же. Это исполнительская психология, тут ничего нет несимпатичного. Но, как хореограф, я, конечно, мечтаю, чтобы в моих балетах точно следовали букве. Потому что зачастую целая конструкция, которую создает балетмейстер, разваливается.

— В России и Европе одинаково относятся к воспроизведению готовых спектаклей?

— Основная задача любой труппы — максимально проникнуться стилем, идеей создателя. Сосредоточиться на постановке. Это дело профессио-

нализма. А вот что отличает русских исполнителей? Они берут партию и подстраивают ее под себя. Но результат был бы гораздо лучше, если бы артисты, пересиливая себя, учили текст досконально, а потом, уже освоив его кардинально, добавляли туда свое. В этом смысле западные актеры дисциплинированнее.

— Когда вы стали победителем Дягилевского конкурса, вас поразила именно стиливая точность вашего исполнения, которая не была свойственна отечественному балету. Вас этому кто-то учил?

— Не могу припомнить, чтобы нам в школе говорили, что разные балеты надо танцевать по-разному. Мой педагог в Московском хореографическом училище Петр Антонович Пестов определенно учил нас огромному вниманию к музыке. Я помню, Янин, мой любимый друг, предельно музыкальный человек, однажды пришел на репетицию к Пестову и получил кучу замечаний на этот счет. Мы были очень озадачены.

— Вы ощущаете, что в годы формирования недополучили информации о XX веке?

— Недополучил? Да, конечно. Но впечатления компенсировались гениальными исполнителями, которые были на сцене, когда я учился. Тогда танцевали Васильев с Максимова, Тимофеева, Лавровский, Плисецкая, Бессмертнова, Владимиров, Лиела.

— С кем из современных артистов вы бы согласились работать на любых условиях?

— Например, я давно мечтаю что-то поставить для Натальи Ледовской. Уникальная балерина! Я ее очень хорошо знаю со школы — она моя одноклассница. Мы говорили о сотрудничестве не раз, но когда готовился ее бенефис, я был занят, и так до сих пор у нас и не складывается.

Жалею, что в последнее время практически ничего не ставлю для своей жены. Мой стиль сформировался на ней — на ее пластике, на ее ногах. У нее очень красивые ноги, и с тех пор, как я стал ставить на нее, я сконцентрировался на ногах.

— А кто вам интересен из современных хореографов?

— Мне нравятся Маги Марэн, Декуфле, Прельжокаж. Все эти люди не работают на пальцах, но тот же Прельжокаж ставит и в “Нью-Йорк сити балле”, и в Гранд-Опера. Из американцев мне импонируют Марк Моррис, Пол Тейлор и Кристофер Уилдон. Наш Юрий Посохов в Сан-Франциско поставил два замечательных балета. Хороших хореографов сейчас очень много, я даже не всех знаю.

Беседу вела  
Анна ГАЛАЙДА

Фото  
Игоря ВЛАДИМИРОВА