

Алла Шелест: по-моему это ее партия. Она в меру экспрессивна, в меру классична и достаточно умна...

— Алла Яковлевна, в главном петербургском балете "Баядерка" состоялся дебют Ульяны Лопаткиной — балерины, к которой в последнее время приковано повышенное внимание. Ваше появление в зале Марининского театра на этом спектакле было ясным сигналом того, что событие, произошедшее там, имеет определенный статус. Мы обращаемся к вам, во-первых, как к легендарной Никии, во-вторых, как к одному из носителей петербургской балетной памяти, и в-третьих, как к эксперту. Как вы оцениваете увиденное в тот вечер на сцене?

— "Баядерка" — спектакль очень трудный в силу его многогранности: здесь есть страстная любовь, здесь и баядерка-Никия, здесь и Балерина — словом, это довольно сложная партия, и развивается она по линии драматургии очень активно. Из небольшого ритуального танца Баядерка в своей страсти выходит на открытый площадной подмосток и утверждает эту страсть в акте Теней. Если говорить об Ульяне Лопаткиной, то, безусловно, партия в ее возможностях, хотя я делаю скидку на первый спектакль, который мог быть волнительным, и в силу этого она не донесла всего, что должна была бы донести. Вернее, после первой картины от нее это ожидалось. Все говорит о ее данных: она высокая, стройная, с большим шагом. Вероятно, большой прыжок. Говорю: вероятно, потому что в "Баядерке" я его не увидела в полном объеме. И шаг, и прыжок, и гибкость — все идет на раскрытие балеринских качеств. Она очень хороша в первом акте, хороша в этом ритуальном танце, в мимической сцене с Брамино, в Адажио с Солом, которое, как известно, принадлежит не Петипа, а Чабуккиани.

— Как вы считаете, насколько точно Чабуккиани в своих фрагментах стилизовал Мариуса Петипа?

— Вы знаете, иногда движения, иногда ходы говорят об этом, но ярчайшая индивидуальность Чабуккиани остается при нем и он звучит современно.

— Я спрашиваю об этом потому, что Лопаткина — балерина достаточно тонкая и, безусловно, стиль чувствующая; в "Баядерке" она, быть может, непреднамеренно артикулировала номера, появившиеся позже. Мне показалось, что Лопаткина замирает в некотором, едва уловимом недоумении и перед вставным Адажио с Солом в первой картине, и перед вставным танцем с Рабом — они словно бы мешают ее стремительному бегу через трагедию на площадку... Ведь у Петипа до акта "Теней" Никия танцует только дважды: в ритуальном выходе и в танце со змеей. Мне кажется, Лопаткина задала вопрос, который становится все более актуальным: насколько возможно вернуться к первоначальному варианту Петипа?

— Если возвращаться, надо делать четвертый акт, исключать Гамзатти из второго акта, и решать его в другом плане. К тому же, Адажио в первой картине — действительно — это момент любви и потом... здесь было так: Никия сидела в окне и играла на цитре, и тогда появлялся Солом и начинался их танец. Теперь здесь вставлен выход Баядерки с кувшином, довольно длинный и довольно нудный, весь на *pas de bourrees*. Это меняет психологическую атмосферу, тональность.

— Давайте подробно пройдем по спектаклю.

— По первой картине Ульяна пошла хорошо. Но дальше совершила промах... Сцена с Гамзатти сделана ею на полном накале только начиная с момента бега с ножом за соперницей. Вот этот стремительный бег! Момент удара мимо Гамзатти! И метание Никии по сцене, которое, кстати сказать, в свое время у меня получилось импровизационно (была прямая диагональ), я его оставила, и оно вошло в текст... Ульяна сделала все это очень хорошо, на настоящем накале. Но — никак не подвела к этому ощущению. Здесь мешает малоудачное изменение мимической сцены Сергеевым (во всяком случае, мне мешало, не знаю, как ей): это очень некрасивая мизансцена, когда сначала Гамзатти — Баядерку, потом Баядерка — Гамзатти вдруг тащат за руки и бросают друг друга... банальная драка.

— Что это — утеря первоначального пантомимного текста Петипа?

— Утерян текст, я его уже точно не могу вспомнить. Остается одна Дудинская, если она захочет его вспомнить. Я бы очень хотела, чтобы вернулась прежняя редакция. Там была пантомимическая фраза, которую Баядерка произносила перед Гамзатти: "Ты — богатая, но он — тебя бросит!" Эта фраза у Петипа решена условным жестом. Вероятно, этот жест не доходил до публики, может быть поэтому Сергеев и поменял его, но выглядит это, по-моему, чудовищно. Баядерка доходит в этой сцене до накала, она видит нож — и все решено! Она в состоянии экзальтации. А здесь и экзальтации нет: одна другую бросает. Мне приходилось в последних спектаклях делать так же — и мне было просто неловко.

— То есть, неясности в произнесении пласти-

ческого текста, которые видны сегодня на сцене, вы относите за счет...

— Не знаю, за счет чего... То ли Лопаткина не дошла до нужного состояния, то ли материал — бытовой: две женщины дерутся... Но достоинство?.. И то, что Лопаткина не справилась — не знаю, к чему это отнести. Была бы возможность, она бы довела до момента аффекта, потому что сам-то аффект у нее был, что интереснее всего, и очень яркий, очень правдивый, а подхода к нему, того, что к нему подвело — не было.

— Идем дальше... Вот мы вместе с Ульяной Лопаткиной — на площадке и подходим к одной из кульминаций спектакля — к "танцу со змеей"... Что здесь было?

— Здесь была одна неверная вещь: замедленный темп первой части. Очень замедленный. И это идет вероятнее всего не от дирижера, а от самой Лопаткиной — не справилась с заданным темпом она не могла, потому что дальше сделала прекрасное *allegro* — сильно, чисто, выразительно. Эта первая часть имеет три предложения, и все три предложения строятся по такой формуле: три повтора фразы — пере-

хореографическое мышление опирается на музыкальную форму. К примеру, Дебюсси: за редкими исключениями, музыкальный материал все время новый, новый, новый. Модернизация "Баядерки" пошла, по-видимому, по этой линии. У Петипа же — все классичней. Мышление классикой. "Спящую" он так же делает.

— У Петипа именно повтор, реприза?

— Да, и именно она самая выразительная... По первой части у меня еще есть "но". Баядерка, если можно так сказать, "мается" — это *port de bras*... Что делает Ульяна, благодаря своей гибкости: она ведет корпус глубоким круговым движением, запрокидывается глубоко назад — она складывается почти вдвое — становится даже как-то неловко...

— То есть, педалирование физических данных разрушает визуальный эффект...

— Она может не замечать этого, но ведь окружающие должны видеть... Демонстрировать гибкость не надо — она видна все время, но пользоваться ею в таком преувеличенном варианте, мне кажется, в "Баядерке" не стоит...

— И, наконец, финальная часть "танца со

— с одной стороны, танцовщик, с другой — зритель. Здесь необходим талант обеих сторон: талант подать и талант взять...

— И талант дофантазировать... Меня смущает *pas de basque* на пальцах. Впрочем, Ульяна это делает хорошо — очень сильно, очень четко, с корпусом, но все же иногда возникает ощущение, что она будто "вбивает гвозди в пол"... Меня сбивает пальцевая техника. Впрочем, это мое личное впечатление...

— Может быть, смещение акцентов, чуть-чуть?

— Может быть, чуть-чуть... Павлова смещала это "чуть-чуть", но танцевала на полупальцах. Семенова встала на пальцы. У Семеновой начались пальцы.

— Несколько слов по поводу "Теней". И коль скоро мы пробуем провести экспертизу, техника — раз, и второй план — план эмоциональный, план атмосферный, не знаю как точно определить. Задача здесь очень сложная — это акт чистого танца, композиция, предвосхищая XX век, во многом — Балетчина, хотя у него есть существенные различия...

— У Балетчина есть все... Третий акт — "Тени". Здесь у Лопаткиной все было на месте. Она была достаточно пластичной, чтобы выявить всю связь этих движений, все комбинации в их последовательности, и внутреннее состояние довольно замкнутое, что характерно для поведения Лопаткиной как человека. Она замкнутая. И этот акт был замкнутый. Что мне еще понравилось: у нее очень хорошо "пошли" руки, кантиленно. Поставлены руки у нее были довольно относительно, с вытянутыми локтями, с отвисшими сломанными кистями, а здесь все закружилось, и она начала пластически "выпесать". И ноги могут быть певучие, руки певучие и, кстати сказать, у Лопаткиной все это органично, не наносно. Были небольшие огрехи в вариации: развитие темпа в первой части — взяла очень медленно; вторая часть — сразу быстро. Этот резкий контраст мне тоже хотелось бы сгладить. Да простят меня, я делала в одном темпе... Но это все случайности, которые в дальнейшем, надеюсь, будут исправляться... В коде все было в порядке.

— В коде есть диагональ вращений, за которой следуют скачки на арабеск назад. После переноса "Баядерки" в Большой театр московские балерины, при более внушительных размерах сцены, проводят эту диагональ до конца, добиваясь ошеломляющего эффекта: танцовщицу буквально уносит назад. Я видел это у Галины Степаненко, которая готовила партию с Мариной Семеновой. В Марининском доходят едва до половины. Лопаткина почти выдержала эту диагональ, почти...

— Там есть еще *pas de bourrees suivies*... Этот отход после вращений очень трудный, технически трудный... Я не знаю, задавалась ли Ульяна целью пройти до конца, наверно не задавалась, потому что есть *pas de bourrees*. Если она прошла дальше середины — это уже хорошо.

— Существует устойчивая мифология: Никия — Алла Шелест. Но эта мифология — результат достаточно большого промежутка времени, результат целой балеринской жизни, вашей жизни. Лопаткина станцевала впервые. Скажите, вы видите потенциал ее существования в этой партии?

— Мне думается, что Лопаткина в этой партии — абсолютное попадание. Она должна дотянуть, если пойдет по линии усиления эмоций... Не приглушать их, как она это сделала, вернее, как это у нее получилось, потому что измененные ею темпы должны быть насыщены другими эмоциями...

— То есть, между темпом и эмоцией вы выставляете прямую зависимость...

— Прямую зависимость (но это совершенно не значит, что нужно идти в темпе *allegro*). Надо сдвинуть темп, чтобы сконцентрировать эмоции... Она берет изменение темпа на коду. Во второй части Адажио уже темп сдвинут. Темпы в вариации резко балансируют между первой и второй частью. В общем, она подошла ко второй коде, и она ее сделала — это очень трудно, я знаю... Но торжественный финал смялся: сейчас почему-то не делают кругового хода на конечную позу. И не увидела я вот этого указующего пальца; это есть только в "Баядерке" — все остановки такие. Указующие в вечность. Это просто сделать. Наверное, не сказали... Очень жаль, что нет повторного спектакля, чтобы актриса закрепила спектакль.

— Думаю, что повтор увидят в Лондоне, хотя я не знаю, будет она там танцевать, или нет.

— Наверное, будет... По-моему, это ее партия. Она в меру экспрессивна, в меру классична и достаточно умна. Она умная танцовщица. Она умный человек.

Беседовал Павел ГЕРШЕНЗОН

Фото Натальи РАЗИНОЙ



ход. Это — чистый Петипа, и в его мышлении есть нечто, что заставляет делать вещь так, как она поставлена. Понимаете, сейчас делают так: длинные руки, почти крик, потом руки ломаются... Петипа же все время руки открывает, он все время мыслит повтором. Я последняя делала так. После меня уже что-то изменилось. Почему? Думаю, современное

змеей"...

— Она была эмоциональна, активна, экспрессивна — тут никаких вопросов не возникает. Но мотивировки... Видимо, это очень тонкая материя, и добиться того, чтобы нюансы передавались зрителю — очень сложно.

— В таких вещах всегда два действующих лица

Можно ли не сказать?

На выпуске Ульяны Лопаткина танцевала миниатюру Ноймайера "Павлова и Чеккетти", дышащую не столько реальностью влияния выдающегося танцовщика и учителя русской сцены на великую балерину, сколько преподаваемой его примером надеждой на взаимодействие таланта и традиции. За предшествующие годы училище выпустило немало профессиональных танцовщиц, но давно уже не было ничего, сопоставимого с явлением Мезенцевой или, ранее, явлением Макаровой, не вспоминая прежних выпусков, когда чуть не в каждом сиял яркий талант, а порой и не один. Захлебавшийся зритель радостно отождествил выпускницу с ее героиней. Отождествил не попусту. В сдержанных, но "исполненных душой" движениях юной танцовщицы и впрямь ощущался талант, мерцала тайна.

"Лебединое озеро" стало ее важной удачей. Пусть позы Белого лебедя иногда нарочиты, зато Одиллия — творение истинной актрисы, притом современной, знающей нечто новое о легкости и сладости обольщения. Казалось, ожи-

дания оправдываются, а технические погрешности преодолели. Тем горше было увидеть "Баядерку", в которой актриса странным образом обошла самую суть и природу роли.

Балет, именуемый классическим, был романтическим, и свершившийся на Марининской сцене расцвет позднего романтизма, достигший вершины в балетах Чайковского, но начатый "Баядеркой", — не упражнение в стилистике. Его пафос — в наивной правоте чувства, как воплощения человечности. Можно лишь гадать, задумывался ли известный тогда литератор Сергей Худеков, автор сценария "Баядерки", о написанном за двенадцать лет до того Лесковом в "Леде Макбет Мценского уезда", из которой выросла опера Шостаковича, только что у нас поставленная. Но Никия ради страсти жертвует не другим, а собой, не убивает, а погибает, оттого и безоговорочно правота ее страсти. Трактовки могут быть разными. Великая Шелест, ослепительная Зубковская и чуть не со школьной скамьи с молодой силой ворвавшаяся в "Баядерку" Моисеева ни в чем, кажется, не были

схожи и согласны меж собой, но все они жили страстью. Лопаткина обошлась без нее. Танец со змеей остался обрядовым танцем, из него не выплескивается и капля того, чем переполнилась душа баядерки. Последний, посмертный акт, где неверному любовнику страсть явлена высшим состоянием души, составляющим смысл жизни, иначе пустой, у Лопаткиной обращается в какое-то поле холодного мышления. А ведь Никия не Мирта, скорее Жизель, ею и за гробом движет любовь.

Причина происшедшего не в том, что балерина с чем-то не совладала, чего-то не сумела. Она, видимо, полагалась на автоматизм таланта, дыхание которого само найдет дорогу. Но талант требует, чтобы владеец им распорядился, ориентируя на данную роль, ее содержание и природу. У актера есть обязанность перед своим талантом. Это у бездарности нет художественных обязательств перед собой. Но с закрытыми глазами и талант не спасает.

Тут я спохватываюсь. Да можно ли отвлекаться от той горькой очевидности, что у балета тяжкие

времена, что понимание его, — не только в зале Марининского театра и не только в России, — убывает, что танец скудет без эстафеты, предоставляющей новым поколениям не образцы для подражания, но предметы размышления, пусть даже опровержения, лишь бы считающегося с плотью выводимого на сцену? Да можно ли вину за все это и прочее валить на юную танцовщицу, и как раз на бесспорно одаренную, ставшая без внимания механический танец других?

Я с готовностью признаю непомерность моих претензий. Но если я их все же предъявляю, то из убеждения, что люди — не только дети времени и обстоятельств, но сами, хотя бы отчасти, творят свое время, сопротивляясь его казмерным или торгашеским обстоятельствам. От кого же и ждать такого, если не от подлинного дарования, иначе сходящего на нет? Так можно ли не сказать ему о том, что увидел?

Поэль КАРП