

Малахов Владимир

ЗВЕЗДЫ МИРОВОГО БАЛЕТА

ВЛАДИМИР МАЛАХОВ:

Я КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЦОВЩИК И ПРОБУЮ СТАВИТЬ В КЛАССИЧЕСКОМ СТИЛЕ

Большой Театр. — 2001. —
ОКТ. (№6) —
с. 8-9

— Интересно, какой видится Москва глазами иностранца. Вы, наверное, больше не чувствуете себя москвичом?

— Здесь прошло мое детство, здесь я сформировался как танцовщик, здесь обрел первых друзей, с которыми не прерывал связи и с нетерпением жду встречи. Я вырос на Фрунзенской набережной, знаю там каждый дом, и меня тянет туда снова. Я могу позволить себе не увидеть что-то новое в Москве, но в училище пойду обязательно. Что касается внешнего облика, общего духа Москвы, то для меня она не изменилась, не потеряла своего лица — она стала похожа на западные города, но по сути Москва никогда не станет западной. Конечно, многое стало другим, но город развивается как живой организм, и мне это нравится. Бросаются в глаза также разрушения — свежим взглядом они воспринимаются еще болезненнее. Я говорю прежде всего о здании Большого, которое словно тлеет изнутри и ветшает снаружи. Ситуация в училище еще страшнее — я едва ли не плакал, когда видел, во что превратилось некогда замечательно функционирующее учреждение, которое для нас, детей, было храмом. Хорошо, что люди не изменились, все по-прежнему приветливо.

— В прошлом году вы совершили кратковременный набег на Москву для съемок фильма. Расскажите, что это за проект?

— Американское телевидение снимает фильм о четырех танцовщиках из АВТ под названием «Рожденный быть диким», для полноты картины нужны были кадры о моей учебе в Москве, и я послушно поехал. В Америке любят истории про бедных мальчиков из России, меня же больше интересовало приложение к биографическому фильму — новый балет Марка Морриса на музыку Шуберта, поставленный специально на нас четверых: Хосе Карреньо, Анхела Корейю, Итана Стифела и меня. Еще планировался Хулио Бокка, но у него не нашлось времени для съемок фильма, и соответственно, квинтет превратился в квартет.

— Моррис иногда ставит балеты, где танцуют не люди, а световые прожекторы — есть ли человеческие танцы в этой новой постановке?

— Конечно есть. Там поставлены танцы на каждого танцовщика, есть дуэты, квартеты (были даже квинтеты, с расчетом на Бокку). Это очень динамичный балет. Моррис собирается потом поставить балет на эту же музыку уже для своей кампании. Думаю, что это будет что-то совсем другое, так как структура балета диктуется конкретными исполнителями.

— А что вас увлекает в процессе постановки балетов. Или это только производственная необходимость?

— Когда я ставил «Баядерку» в Вене — это была, действительно, скорее производственная необходимость, так как этого спектакля не было в репертуаре театра, в то время как уровень, на который поднималась за последние десять лет труппа Венской Оперы, требовал больших сюжетных спектаклей. «Баядерка» — лучший балет классического наследия. Возможность поставить «Баядерку» в Вене предоставилась именно мне, а я никогда не упускаю подаренных судьбой возможностей. Я не претендую ни в коем случае на звание балетмейстера с большой буквы и не смею равняться с классиками и знаменитыми современными хореографами. Балетмейстерский талант — редкостный дар, которым я не обладаю. Я классический танцовщик и пробую ставить в классическом стиле. Все лучшее, что было уже поставлено в этом балете, я оставляю нетронутым — вариации Чабукиани, Зубковского, весь текст Петипа. Мне хотелось поэкспериментировать с сюжетом — например, я переносу все действие в храм Золотого Бога. А это, в свою очередь, дает свободу другим сюжетным ходам, которые пришли мне в голову во время работы над балетом. Из статуи Золотого божка, установленной в храме, выходит мальчик — это душа Великого Бога — и танцует знаменитый танец, а потом обратно уходит в статую, она закрывается, и лифт (невидимый зрителям, конечно) увозит исполнителя.

— Но балет «Бал-маскарад», который вы поставили в Вене, не числится в балетных реестрах, следовательно, опыт предшественников не используете. Не страшно было брать за работу с нуля?

— Не совсем с нуля — была музыка и квалифицированные коллеги. Второе название моего балета «Verdi-Ballett», так как я использовал музыку из разных опер Верди. Вообще Верди — один из моих любимых композиторов, его музыка фиксирует высшие драматические переживания, что очень важно для меня. Танцевальность и драматичность музыки вердиев-



Фото Екатерины Белавой

ских опер, а для меня любой балет начинается с музыки, определила содержание моего балета — любовные перипетии короля Густава с трагическим финалом на балу. Признаться, что ставил на себя — но именно сюжет, собственные танцевальные вариации мне дались сложнее всего. Очень легко было ставить на девочек, так как я хорошо знаю труппу и старался выгодно обыграть возможности каждой.

— А как происходил отбор музыки — у Верди двадцать пять опер, вы изучили все, чтобы выбрать то, что нужно вам?

— Я могу похвастаться, что благодаря этой работе знаю партитуры всех опер Верди, а не только шлягерных, музыку из которых я, впрочем, почти и не использовал. Для постановки я пригласил Кнуда Юргенсена из Дании — специалиста по балетам Верди (он написал книгу о балетной музыке Верди). Мы работали параллельно, и когда сверили то, что у каждого получилось, — разночтения были минимальные: девятью процентами совпали. Даже странно, как люди могут чувствовать настолько в унисон. Разногласия в основном касались увертюры к «Оберто», в которой я не почувствовал должной кон-

центрации помпезности, которую я хотел задать лейтмотивом всего балета. Для меня музыка очень действенна, слушая музыку, я параллельно вижу, что в этот момент произойдет на сцене. В итоге у нас получилась такая музыкальная композиция — 1 акт: вторая часть увертюры к опере «Бал-маскарад» — увертюра к «Альзире» — фрагмент из «Иерусалима» (для па де де Бурнонвилля и Басси) — фрагмент из «Трубадура» (вариация короля) — прелюд из «Корсара»; 2-я сцена: Луиза Миллер — второй фрагмент из сцены бала из «Макбета» — фрагмент из «Жанны д'Арк» с переходом на «Аттилу»; 2 акт: увертюра к «Иерусалиму» — «Четыре времени года» из «Сицилийской вечерни» — «Разбойники» — и прелюд из «Макбета». Я старался уложиться в два часа.

— Сюжет одноименной оперы над вами не довлел?

— Нет, хотя конечно я держал его в голове на всякий случай. Я работал очень последовательно, так как за двадцать одну репетицию надо было успеть все. Я начал с дивертисментной части, то есть с «Четырех времен года», — это центральная танцевальная часть балета. Я сделал ее вставным эпизодом, наподобие Гран па из «Па-

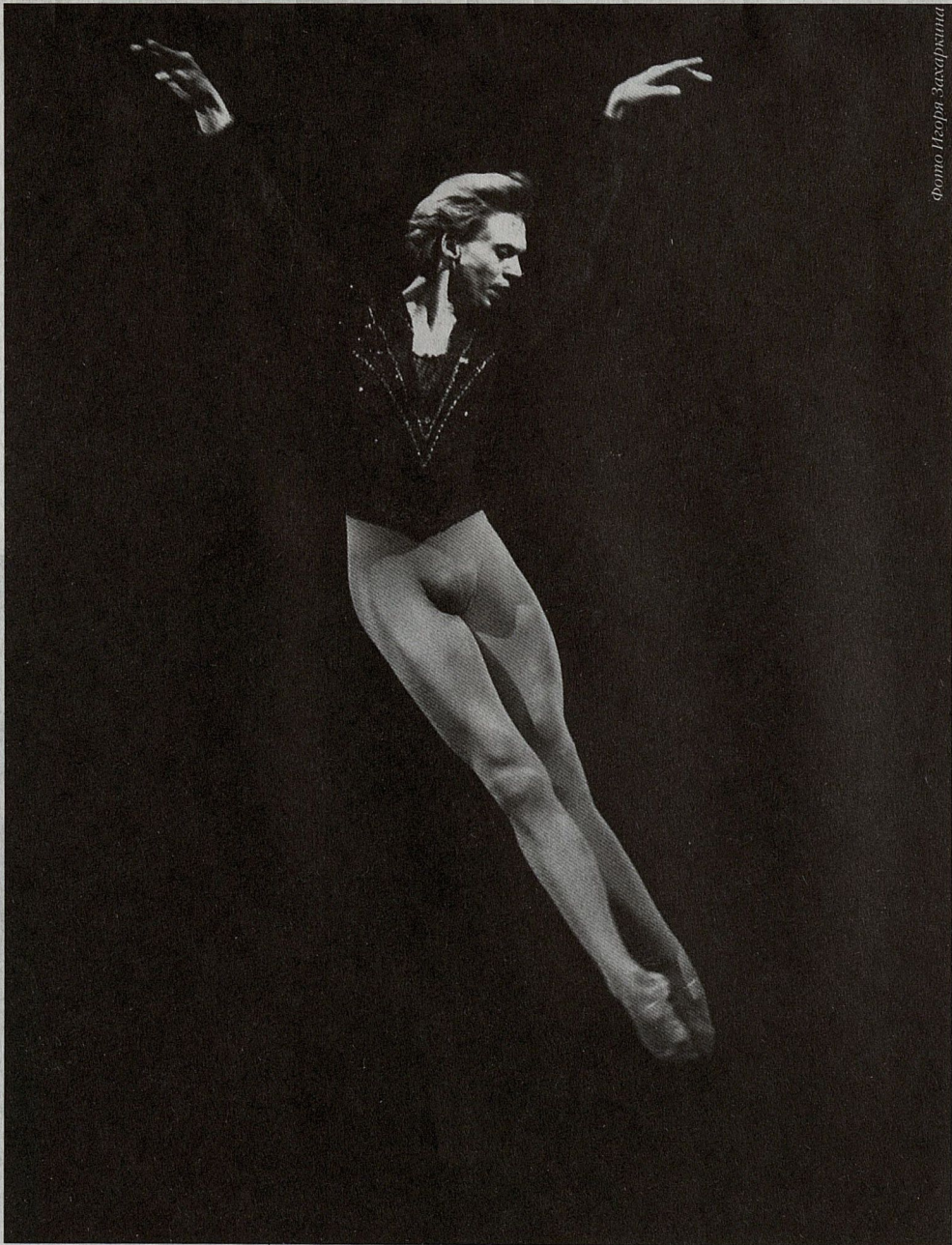


Фото Игоря Захарина

Владимир Малахов — Альберт

хиты» Петипа. Прежде чем взяться за свой балет, я анализировал, как реализуются те или иные общеизвестные сюжеты в постановках разных хореографов. Мне очень нравится композиция «театр в театре» — это есть и в «Даме с камелиями» Ноймайера и в «Дон Жуане» Эйфмана. Герой моей истории — король Густав III, подобно другим просвещенным монархам, ставит балеты у себя при дворе и сам в них танцует. Меня обрадовало, что мой замысел нашел историческое подтверждение — Густав не просто был поклонником балета, но и сочинял танцы для своих балов. Еще одна интересная, как мне кажется, историческая подробность нашла воплощение в моем сюжете — это история с кольцом, которое Густав подарил своему придворному танцовщику — Антуану Бурнонвиллю (отцу Августа Бурнонвилля) в знак благодарности и особого к нему расположения.

— Исторический сюжет об убийстве короля на балу изобилует подробностями, которые трудно представить в тексте балета. Вы сами выстраивали мизансцены?

— Да. Я обращаюсь именно к историческому сюжету, так как время запретов на использование сюжетов об убийствах монархов прошло. Мне нужен король, а не провинциальный губернатор. Основное место действия — королевский дворец и сад, нет убогого жилища Ульрики и кладбища, как в опере. Действие начинают приготовления к первому балу у короля. Густав изучает состав приглашенных, среди них Амелия — король не может скрыть радости. Появляются придворные танцовщики — Антуан Бурнонвилль (работал в Стокгольме с 1782 по 1791 г. — Е. Б.) и Джованна Басси, король дарит им кольцо (то самое, что сохранилось в семейной коллекции Бурнонвиллей) и они показывают свое па де де. Затем приводят Ульрику, которую перед королем обвиняют в колдовстве. Король прощает ее, так как сам нуждается в услугах цыганки — хочет узнать свою судьбу. Во второй сцене к Ульрике идет Амелия: она ищет средства от невозможной любви к королю. Чтобы избежать пантомимы разговора, я ввожу параллельную сцену — пока Ульрика гадала, Амелия ходит по саду и срывает «антилюбовные» листья, делает из них напиток, выпивает его и как бы освобождается от запретной любви (это содержание просьбы Амелии к цыганке). Одновременно Ульрика гадала пришедшему к ней мужчине, не зная, что перед ней король, и сообщает ему, что он погибнет от руки человека, первым пожавшего ему руку. Появляется Анкерстрем, король рассказывает ему о страшном пророчестве, но тот, смеясь, жмет ему руку, как бы снимая заклятие на правах друга. Подслушавший разговор Амелии и Ульрики Густав бежит в сад, чтобы упредить Амелию. Они встречаются, разыгрывается любовная сцена, которую прерывает внезапный приход Анкерстрема. Он спешит сообщить королю о заговорщиках, не замечая женщины в капюшоне. Со всех сторон появляются люди, они злобеще улыбаются. Капюшон Амелии падает, и все узнают жену Анкерстрема, который при всех клянется убить короля. Второй акт возвращает действие в покои короля. Густав подписывает документ об отъезде Анкерстремов. Затем идет монолог короля перед портретом Амелии. Короткая сцена с Оскаром, который пытается отговорить Густава идти на бал. Наконец, заключительная сцена спектакля — роковой бал. Король показывает собравшимся свою новую хореографию — балет «Четыре времени года». Все в восторге аплодируют. Король идет к сидящей в одиночестве Амелии, мимо них мелькают тени. Зрители медленно расходятся, в то время как Густав и Амелия не замечают происходящего, занятые друг другом (тема адажио). Внезапно зал начинает наполняться людьми в масках и черных костюмах. Раздается выстрел, выпадает неотданная бумага с подписью короля. Анкерстрем читает, он потрясен. Это финальная сцена.

— Понятно, что для вас сюжет играет ключевую роль. А как быть с бессюжетными балетами, которые вы танцуете по всему миру?

— Сюжетный балет проще рассказать, в том числе и самому себе. Я исхожу также из того, что и зрителям, во всяком случае большинству, интереснее смотреть сюжетный балет, и танцую абстрактные балеты, я тоже хочу нести некую историю. Допустим, не все обязаны знать историю взаимоотношений Аполлона и Терпсихоры, читать книги о греческой космогонии или рождении музыки, хотя балет «Аполлон Мусaget» Баланчина затрагивает эти темы. В данном случае зритель должен нащупать хоть какой-то сюжет, и танцовщики

ЗВЕЗДЫ МИРОВОГО БАЛЕТА

должны дать ему такую возможность. Способы достижения этой цели могут быть самые разные. Мой критерий сюжетности – я сам: у меня всегда есть история для самого себя. Когда я танцевал «Ремансо» Начо Дуато (в принципе эта вещь – бессюжетный модерн), я выстроил целую философскую систему, которая управляла в моем сознании сюжетом этого балета. Дуато дал движения, я наполнил их содержанием: мой черно-голубой костюм подсказал, что я олицетворение воды, другой танцовщик – земли, а третий – солнца. Это первоэлементы, без которых мы не сможем существовать. Я все время держал в голове эту схему – и она помогала мне двигаться осмысленно. Но пределом абстракции я считаю хореографию Марты Грэм. Сама система движений contraction настолько трудна и необъяснима. Какие-то вещи вроде бы названы словами, но абстрактен сам метод их передачи. Делать предложенные движения, принимать определенные позы для меня интересно, но очень трудно перестроиться от вербальных понятий к реальным движениям. Допустим, у меня есть некоторое представление о том, как должен выглядеть на сцене поцелуй, а здесь своя и очень строгая система обозначения поцелуя.

– Как сейчас в Америке обстоит дело с наследием Грэма? Какие балеты удалось станцевать вам?

– Я танцевал «Diversion of Angels» («Приближение ангелов») в прошлом году. Этот балет давно в репертуаре АВТ, но из-за проблем с наследниками (человек, который жил с Мартой Грэм, получил эксклюзивные права на ее наследие и запретил распространение техники Грэма, закрыл школу и т. д.) давно не шел в театре. Меня пригласили, когда шло восстановление балета. Хотя система Грэм рассчитана на шесть недель обучения, я прошел эту школу за три недели из-за нехватки времени. Получилось, что утром я репетирую Грэм в зале, днем репетирую Баланчина, а вечером танцую Пети-типа, которого отрепетировал за день до. Балеты Грэм танцуются босиком, о чем я до сих пор вспоминаю со странным чувством неприятия пола – босые ноги не ощущают опоры.

– Значит, получается, что Грэм абстрактнее Баланчина?

– Для меня да. Даже «Симфония до-мажор» Баланчина отчасти сюжетна. Например, третью, наименее интересную часть можно охарактеризовать как показательное выступление балетного класса: «экзерсис на середине» – это jete, jete, jete и больше ничего, но и это вполне осмысленно. Сюжет второй части, самой красивой, читается со сцены без комментариев, но солисту там нечего делать – он лишь персонаж чужой сказки. Я танцую первую часть, там сложная музыкальная партитура, которая диктует хореографический рисунок – это апофе-



Владимир Малахов – Альберт и Светлана Лункина – Жизель. 1 акт

оз редкостной музыкальности Баланчина.

– Вы все время говорите о партитуре, о дирижерах. Какое место они занимают в вашей жизни?

– Симфонические концерты – моя страсть. Я слежу за выступлениями любимых исполнителей и дирижеров. Могу себе позволить поехать в другой город, а иногда и страну, чтобы послушать тот или иной оркестр. Это неотъемлемая часть свободы, которую я получил на Западе, хотя это давно не роскошь для большинства европейцев. Что касается дирижеров, то я могу сказать, что я избалован Германией. Я много танцевал в Берлине, который является каким-то средоточием дирижеров. Когда ты в Государственной опере Унтер ден Линден, забудь об «удобных» балетных дирижерах – Даниэль Баренбойм дирижирует гениальные партитуры Чайковского, словно он в концертном зале или студии записи: это дисциплинирует всех. Его единственное уязвимое место – увлечение балетом: он может засмотреться на сцену, но это не мешает ему контролировать темпы.

– Коль скоро вы заговорили о Берлине – это правда, что вы возглавляете балет берлинской Унтер ден Линден?

– Переговоры подходят к концу. Если мои условия будут приняты, я стану директором. Это еще одна возможность, которую я не собираюсь упускать. Бороться за должность я не стану, но поработать с этой труппой очень хочется. У меня вообще получается ладить с

людьми. Не последнюю роль играет то, что именно этот театр является одним из центров музыкальной жизни Европы. Для меня театр – это не только балет, или опера, или концертный зал: нужен синтез этих жанров при едином музыкальном руководителе. Например, театр «Дойче Опер» по одному своему расположению в Шарлоттенбурге (*квартал Берлина* – Е. Б.) не может называться театром – это замечательный концертный зал, куда я сам регулярно ходил на спектакли, которыми дирижировал Джузеппе Синополи. (*С октября 2001 г. Малахов назначен художественным руководителем балета Штаатс опер* – Е. Б.)

– Когда вы впервые танцевали в Берлине?

– Меня пригласил Микаэль Денар, тогда он был директором балета берлинской Штаатс опер, станцевать «Спящую красавицу» в редакции Рудольфа Нурсева. Это было неожиданно, но я согласился. Потом, спустя время, танцевал этот спектакль еще раз и мне предложили танцевать премьеру «Лебединого озера» в постановке Патриса Бара (премьеру танцевали солисты Оперы). Моей партнершей была Элизабет Моран из Парижской Оперы, маму танцевала Моник Лудьер. Дирижировал как раз Баренбойм. Дальше – «Щелкунчик» Патриса Бара с Надей Сайдаковой. Это было два года назад.

– Как относитесь к хореографии Нурсева?

– Я не возьмусь судить Нурсева-хореогра-

фа, но танцевать классические балеты, которые он поставил для себя как танцовщика, удивительно интересно. Я ведь танцевал также некоторые балеты в редакции Эрика Бруна («Лебединое озеро», «Сильфида») и много думал над взаимоотношениями этих людей: иногда переставешь ощущать, где кончается один и начинается другой. То что один мог гениально сконструировать, другой мог не менее гениально реализовать в танце. Мужские вариации этих балетов не просто очень сложны, но и сюжетно тонко и связно выстроены. Версия «Лебединого» Бруна, наверное, самая моя любимая, хотя я танцевал одиннадцать версий этого спектакля (почти все, какие только существуют, кроме версий Ноймайера и Григоровича).

– Вам было бы интересно станцевать Зигфрида в Большом театре?

– Да, хотя понимаю все «но». Если доведется это станцевать, приеду заранее и буду много работать.

– С кем вы репетировали «Жизель» для спектакля в Большом?

– С Борисом Акимовым. Я давно знаю его методику – еще со времен моей работы в театре Касаткиной. Пока был в Москве, посещал его класс – он ведет урок на высочайшем уровне. У Акимова счастливое соединение опыта и изобретательного таланта: живая импровизация соседствует с академической строгостью.

– Вы работаете в системе stagione, осенью – Штутгарт, зимой – Вена, весной – Нью-Йорк. Какие у вас планы на текущий сезон?

– Сейчас еду в Финляндию, затем в Грецию (мы с Диной Вишневой будем танцевать «Жизель» в Мегароне в Афинах). В начале ноября должен быть в Штутгарте на сорокалетию Штутгартского балета. Буду танцевать «Даму с камелиями» Ноймайера. Сейчас готовлю Новогодний концерт с Wiener Philharmoniker в Вене. Это традиционный новогодний концерт, который транслируется на весь мир. В этом году он состоится в здании парламента. Дирижировать будет Озава. Я собираюсь поставить для концерта «Голубой Дунай» Штрауса. Думаю, что и сам буду в нем танцевать.

– Какая логика выбора здания для проведения концерта?

– Дело в том, что на Рождество и Новый год в Вену приезжает огромное количество туристов, которые и составляют основную массу зрителей, а ряд интересных зданий в Вене (дворцов, учреждений) с историческими интерьерами закрыты для посещений. Новогодний концерт даст возможность увидеть недоступные в иное время помещения. Концерты уже проходили в Венской Государственной библиотеке, во дворце Кински, хотя иногда выбор традиционен – это Венская Опера.

Беседовала ЕКАТЕРИНА БЕЛЯЕВА

МОЦАРТОВСКИЙ МАЛЬЧИК

Большой театр, 2001, окт., №6, – Р. Б.

Владимира Малахова в Москве не видели десять лет, со времен его работы у Касаткиной и Василева в Театре классического балета. Видеоопенки, которыми питались его поклонники и недруги, давали представление о нем только как о танцовщике, который, уехав на Запад, многое приобрел и который свои недостатки превратил в сценические достоинства. Если бы он был простым танцовщиком, то этих самых видеовпечатлений было бы вполне достаточно для балетоманской подпитки. Но Малахов – явление в балете уникальное, и потому пленки эти не способны, как бы мы того ни желали, передать уникальность его личности. Для этого нужно самому видеть спектакль и самому пообщаться с артистом. Первое осуществилось полгода назад в Мариинском театре, второе – здесь, в Большом. И там и там Малахов выступал в своем любимом балете «Жизель».

Почему «Жизель», «белый» балеринский балет, так любима им, тоже стоит задуматься. Да, потому что он воплощение своего искусства от пальчиков ногтей до кончиков волос. Достаточно было увидеть, как он шел к гостинице, где у нас с ним было назначено интервью, и как он остановился у газетного ларька, где его заинтересовала ручка за полтора рубля, и каким жестом он ее к себе поднес и как поставил обратно на место. Этого достаточно, чтобы понять, что граф Альберт или Король Густав, принц Дезире или принц Зигфрид не просто персонажи известных балетов, которых он танцует в огромном количестве по всему миру, но самая суть артистической натуры Владимира Малахова. Он одинаково быстро и пластически адекватно переключается от классической поступи принцев и графов к современной босой лексике, и вот эта его солнечная податливость феноменальна. Она, как кажется сначала, свидетельствует о полном

подчинении артиста хореографам, однако ощущать себя в разных стилях для него абсолютно естественно: перед глазами неожиданно возникла малаховская поза поцелуя из балета Марты Грэм. Точно так же поначалу кажется, что Малахов не способен формулировать свои мысли, внятно донести их до слушателя, что когда разговор заходит о житейских вещах, он не отвечает на вопросы, а реагирует на них междометиями, жестами, долгими паузами. Но как только затрагивались профессиональные темы, Малахов тут же без остановки начинал долго и подробно рассказывать о специфике музыки той или иной постановки. Все эти подробности можно было бы опустить, если бы они не имели отношения к его танцу.

Когда на пресс-конференции его спросили, с кем из педагогов он сейчас работает, тот уклончиво ответил, что в каждом городе у него свой педагог, и не назвал ни одного. По всей видимости, это говорит о том, что помимо уроков, которые он берет у разных педагогов, когда бывает в том или ином месте, он постоянно работает сам. И очевидно, что граф Альберт в «Жизели» – это плод самостоятельных раздумий.

Малахову важно, с кем он танцует. И, когда он танцевал «Жизель» с Дианой Вишневой, на первый план выходило соперничество двух личностей, двух артистов. Это был спектакль о Малахове и Вишневой, которые показали нам, что такое балет о балете и что значит призвание танцовщиков. В спектаклях Большого получилось, да и не могло получиться иначе, что Малахов взял на себя функцию главной героини: это он скользил в первом акте среди поселянок как тень. Спектакль в Большом и получился не про Жизель, а про Альберта, про чувства одного человека, безвозвратно теряюще-

го другого, близкого ему человека. Малахов протанцовывал и проартикулировал привязанность, человеческую тягу и жажду понимания и отклика в другой душе. Его Альберт изломался по взаимности. И его Альберт одинок. Поэтому фирменные малаховские страстные точки в конце фраз создавали выпуклость самих этих фраз, и реквием второго акта обрел у него моцартовское звучание.

Многим не понравились в Малахове драматизация и излишняя балетная страстность. Не «излишняя страстность», не театральная аффектация, а страсть настоящая у Малахова выглядела как раз такой, как назло, в спектакле Большого. А это значит, что от донельзя искусственного балета (редакция Васильева), пропитанного запахом искусственных цветов, стал исходить настоящий запах, и нес его Малахов. Его присутствие еще резче обозначило уже примелькавшийся для нас душный мир нашей «Жизели». Под стать этой игре в театр, предложенной Бархиным, Жизель Лункиной ведет себя в противовес Альберту – она выстраивает четвертую стену, картинно кланяясь и выстреливая глазами в зрительный зал. Усилия Малахова были направлены как раз на то, чтобы никакой стены не возникало, на абсолютно естественную сценическую жизнь; в унисон малаховской манере пытался вести себя только натуралистичный Иллирион Александра Петухова.

Естественность Малахова заключена в способности вербализовать, осмысливать свой танец: в живом разговоре ему необходимо подробно по сценам, рассказать сюжет своего балета – «затем шло то-то. Так заканчивалось первое действие» и т.п., в живом спектакле каждое движение он как будто проговаривал словами в такт музыки. Сидевшие близко к сцене подтвердили: он действительно вслух



«Жизель». II акт

шептал над телом умершей Жизели – «Я люблю тебя, я люблю тебя».

Даже если выступление в Большом было не лучшим выступлением Малахова в «Жизели» – это не столь уж важно. Явление Малахова уникально как раз тем, что танцовщик находится на том профессиональном уровне, когда может позволить себе говорить не только формальным балетным языком, который у него безупречен, но уверенно нести своего графа Альберта вне вековых традиций и заученных редакций.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА