

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 contaction настолько трудна и необъяснима. Как-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 Грэм? 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 Грэм, закрыл школу и т. д.) давно не шел в театре. Меня пригласили, когда шло восстанавление 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 неприязни пола – босые ноги не ощущают опоры.

– Значит, получается, что Грэм абстрактнее Баланчина?

– Для меня да. Даже «Симфония до-мажор» Баланчина отчасти сюжетна. Например, тростью, 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 Лунькина – Жизель. I 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 генеральные 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. Борьба 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 методикой – 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 сорокалетии 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 посещения. 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). – 9 с.

Владимира Малахова в Москве не видели десять лет, со времен его работы у Касаткиной и Василева в Театре классического балета. Видеопленки, 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.

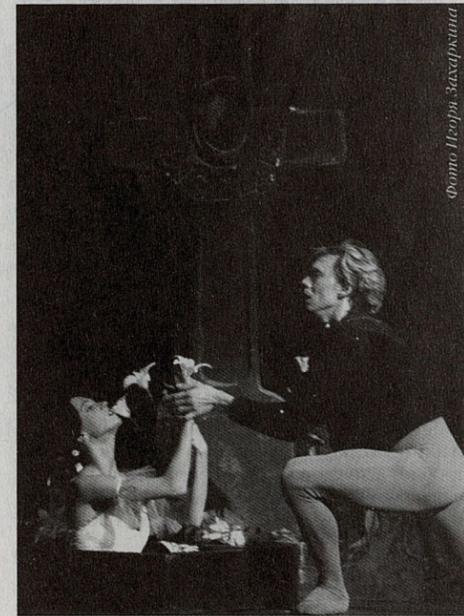
Когда на пресс-конференции его спросили, с кем из педагогов он сейчас работает, тот уклончиво ответил, что в каждом городе у него свой педагог, и не назвал ни одного. По всей видимости, это говорит о том, что помимо уроков, которые он берет у разных педагогов, когда бывает в том или ином месте, он постоянно 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 излодился по взаимности. И его Альберт одиноко. 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 донельза 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 Лунькиной 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 возникло, на абсолютно естественную сценическую жизнь; в унисон малаховской манере пытался вести себя только натуралистичный Иллиарон Александра Петухова.

Естественность Малахова заключена в способности вербализовать, осмысливать свой танец: в живом разговоре ему необходимо подробно по сценкам, рассказать сюжет своего балета – «затем шло то-то. Так заканчивалось первое действие» и т.п., в живом спектакле кажное 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