

1701
(27)

17 ОКТЯБРЯ НА СЦЕНЕ КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА ИМ. ЧАЙКОВСКОГО СОСТОЯЛСЯ БЕНЕФИС ВАЛЕРИЯ МИХАЙЛОВСКОГО. ТАНЦОВЩИК, ХОРЕОГРАФ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО «МУЖСКОГО БАЛЕТА» ПРАЗДНОВАЛ ТРИДЦАТИЛЕТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. В КОНЦЕРТ ВОШЛИ ЛУЧШИЕ РАБОТЫ МИХАЙЛОВСКОГО – ЕГО СОБСТВЕННЫЕ ВЕРСИИ БАЛЕТА «ЖИЗЕЛЬ», ПА ДЕ ДЕ ИЗ «СИЛЬФИДЫ», ПА ДЕ ТРУА ОКЕАНА И ЖЕМЧУЖИН ИЗ «КОНЫКА-ГОРБУНКА», ВАРИАЦИИ ЭСМЕРАЛЬДЫ ИЗ БАЛЕТА «ЭСМЕРАЛЬДА», МИНИАТЮРА «ЛЕБЕДЬ», А ТАКЖЕ НОМЕРА, СПЕЦИАЛЬНО ПОСТАВЛЕННЫЕ НА МИХАЙЛОВСКОГО – «БОЛЕРО» В ХОРЕОГРАФИИ ЭДВАЛЬДА СМЕРНОВА, «AVE MARIA» В ХОРЕОГРАФИИ МАЙ МУРДМАА И ДРУГИЕ. ПРЕДЛАГАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ ИНТЕРВЬЮ С ВАЛЕРИЕМ МИХАЙЛОВСКИМ.

Большое интервью. – 2001. – № 28. (17) – с. 18

ВАЛЕРИЙ МИХАЙЛОВСКИЙ: РУТИНА – САМОЕ СТРАШНОЕ, ЧТО ЕСТЬ В БАЛЕТЕ

– Вы шесть лет (1971–1977 – Е.Б.) танцевали в Одесском театре. Есть что вспомнить об этом времени?

– Я очень рад, что было это время. Главным балетмейстером в Одесском театре в те годы работал Игорь Чернышев. Он всегда добивался работы на пределе возможностей и при том работы тонкой и тщательной. Он стремился к тому, чтобы роль была наполнена характером – не допускал ни одного пустого шага, ни одного пустого жеста или взгляда. Заложенное в Одессе я познаю всю жизнь. А танцевал я в то время и классические, и характерные роли.

– А как произошла ваша встреча с Эйфманом?

– Первые гастроли Эйфмановской труппы проходили в Киеве и Одессе. Меня тогда захватила отдача, темперамент, эмоциональная сила, с которой они танцевали. Безумно понравилась Алла Осипенко. Конечно, мне очень захотелось работать в этой труппе, и когда Эйфман предложил мне ведущие роли, я ушел не задумываясь. Тут же началась постановка балета «Бумеранг». Этот спектакль по «Трехгрошовой опере» Брехта Эйфман ставил на меня.

– Интересно, вы как носитель Эйфмановской хореографии, чувствуете разницу между труппами Эйфмана и Михайловского в период вашей совместной работы?

– Сейчас все изменилось. Раньше Эйфман ставил акцент на личность исполнителя, все его спектакли были рассчитаны именно на солистов. Он работал с Аллой Осипенко, Джоном Марковским, Мариусом Линпой, другими яркими танцовщиками, многие из которых, расставшись с Эйфманом, пропали. В настоящее время в его спектаклях важна массовость, большой и сильный кордебалет. И тем не менее я хожу на все премьеры, мне по-прежнему интересно то, что делает Эйфман, потому что в нашей стране равного ему балетмейстера нет.

– А то, что он перестал ориентироваться на личность...

– Связано с тем материалом, который он имеет. Он, безусловно, ориентируется на тех, с кем работает в данный момент. Я смотрю его спектакли «Русский Гамлет», «Красная Жизель» и вижу, как выросли ребята, которые начинали еще при мне. Они стали настоящими, яркими актерами. И все-таки в спектаклях превалирует массовость. Появилась балетмейстерская концепция.

– Какой фактор оказался решающим для вашего ухода из труппы Эйфмана?

– Я ушел в тот момент, когда танцем Эйфман-Михайловский для всех казался неразлучным. Ушел без скандалов, красиво, даже с любовью. И хотя Бориса Яковлевича я предупредил об этом заранее, он не поверил и по-прежнему подписывал контракты, ставя мое имя на афиши «Идиота» и «Мастера и Маргариты», где мне не было замены. Он предлагал остаться в труппе репетитором. Но я точно знал, что ухожу, и с приближением конца сезона продолжал напоминать ему об этом. Я чувствовал, что невероятно устал и думал только о том, как бы дотянуть сезон до конца, чтобы не слечь в дурдом или инвалидную коляску. Работа все эти годы была изнурительная. Представьте себе жесточайший график гастролей и параллельно с этим постановочные репетиции, а каждый вечер – спектакль. При том, что гастроли были по тридцать-сорок выступлений подряд. Были случаи, когда утром мы прилетали из Кореи и вечером улетали в Америку. Изматывающая разница во времени, к тому же – эмоциональное напряжение. Например, в первом отделении я мог танцевать пятидесятиминутный балет «Идиот», на протяжении которого не сходил со сцены, а во втором еще графа Альмавиву. Как-то я слег со сложной травмой и гастролы продолжились без меня. Эйфман тогда говорил: «Стержень потерялся какой-то. Все не то».

Я был загадкой в труппе. Жил своей отдельной жизнью, и многие не понимали, как это я каждый день работаю и после диких нагрузок, после которых никто уже ничего не может, выхожу на сцену и могу.

Я думаю, что Эйфману было важно мое присутствие в труппе. Но со временем он понял, что я, как и прежде уважаю его, благодарен ему и считаю, что самые яркие свои годы – четырнадцать лет (1977–1991. – Е.Б.), то есть две трети балетной карьеры, провел в его труппе. Он ставил то, что никто до него не ставил, а я танцевал то, что до

меня никто не танцевал. Но настал момент, когда я ушел в никуда.

– То есть ваш уход в никуда был сам по себе стимулом?

– Я ушел из театра и на три месяца лег в больницу, лечили все – и тело, и душу. А когда вышел, то увидел, что жизнь огромна и я свободен – могу пойти в театр или филармонию, наконец, просто пообщаться с людьми. Я совершенно не собирался работать. Но тут мне позвонила хореограф из Таллина Май Мурдмаа. Оказалось, что она давно мечтала что-нибудь поставить для меня. И тут у меня проснулось желание что-то делать. Мы встретились в Таллине, и за один день родился номер «Ave Maria». Она включила музыку, ходила в полузабытый, а я смотрел и думал: «Как же это красиво». Номер поставлен, и нужно было его показывать, – я снова стал заниматься. И тут на меня навалилась лавина приглашений. Поскольку у меня были солидные номера, я стал ездить со сборными труппами артистов, участвовал в концертах, побывал на фестивалях в Иркутске, Казани. В Стокгольме меня пригласили танцевать в центральном кафедральном соборе во время мессы. У них это принято, но для меня как человека православной веры это нонсенс. Я отказался. А друзья стали одолевать: тебе надо создать труппу. Это был 1992 год. Уже тогда было много одинаковых коллективов. Я смотрел и думал: зачем еще одно уродливое создание? И тут я вспомнил, как на ка-

– Изначально у нас не было задачи подменить женщину в балете. Задачей была пародия. Но она имеет право на существование только при высоком профессионализме исполнителей. Мы делаем это насколько возможно исполнителям-мужчинам. Но при этом мы хотим, чтобы зрители не забывали: танцуют мужчины. А чем серьезнее они это делают, тем забавнее это выглядит. Хотя для самих артистов это опасно. Иногда ребят «несет», и очень важно не переступить грань, за которой начинается вульгарность.

– Как вам удается провести границу между воплощаемым образом и внутренним «я» артистов, когда вы работаете с ними над партиями?

– Только созерцая и направляя, когда вижу перекося. Сейчас они уже сами это чувствуют, хотя иногда и предлагают: «а давайте попробуем вот это». И я тогда разясняю, что «вот это» мы пробовать не будем.

– Какова ваша наиболее характерная черта как руководителя?

– Обо мне ходят слухи, что я – деспот, Сталин, тиран. Все зависит от ситуации и конкретного человека, с которым я имею дело. Иногда нужно быть тираном и наказывать. Иногда достаточно просто изменить тональность. И все же очень действенный момент – система контрактов и штрафов.

– Вы это серьезно?



«Пахита». Валерий Михайловский – в центре

пустниках мы, надевая пальцы, танцевали за девочек. Так у меня возникла мысль сделать второе отделение юмористическим. А поскольку мужчины-танцовщики много, а с балеринами всегда очень сложно, появилась концепция мужского балета.

– Вы создали труппу потому, что появилась оригинальная идея или чтобы дать выход какому-то своему личному началу, может быть, одесскому юмору?

– Вероятно, в глубине был и юмор, и еще что-то. Ведь танцевать женские партии всерьез нельзя. Это уже будет что-то из области сексуальной ориентации.

– А как вы относитесь к мужскому балету Монте-Карло? Вы видели их спектакли?

– Да, это очень смешно, но чисто профессионально на некоторые моменты я смотреть не мог. Мы иначе выучены, и у нас другое отношение к своей работе. Дело в том, что балет – все-таки очень тяжелый труд, он требует себе подчинения всей жизни. То, что они делают для меня совершенно немыслимо. Мы дважды были в Нью-Йорке и получали от балета «Трокадеро» корзины цветов. А когда какая-то телевизионная компания задала им вопрос: как вы считаете, кто лучше: вы или они? Они ответили: нам и не снилось так танцевать, как они танцуют.

Нельзя делать пародию, не владея в совершенстве материалом, который пародируешь. Вот был гениальный пародист Виктор Чистяков. Он настолько владел голосом, что когда он пел, Клавдия Шульженко в гримборной говорила: «Не может быть, я же здесь. Как это?»

– Получается, что для вас главное – отработать мастерство?

– Да, минута опоздания на репетицию обходится в один доллар. Если это повторяется более двух раз – уже два доллара. Сейчас опоздания прекратились, пунктуальность стала нормой жизни.

– У вас в труппе часто меняются исполнители?

– Последние четыре года почти не меняются. Но у нас есть опасный момент – нас очень хорошо принимают зрители. Ко мне приходят танцовщики, которые не были ни звездами, ни премьерами. Кто-то был солистом, кто-то прямо из школы. И вот они выходят на сцену, и на них обрушивается шквал аплодисментов. Их имена начинают произносить поклонники. А они еще морально не готовы к успеху, и некоторые, те, кто недостаточно умен, начинают считать себя звездами. Если это происходит, я расстаюсь молниеносно. У нас сейчас контрактная система, и продолжительность самого большого контракта – год.

– Выпускников каких школ вы предпочитаете?

– Для меня самое главное, конечно, данные и то, что у человека в голове. Дело в том, что для нашей труппы нужны данные выше, чем для среднестатистического танцовщика: и гибкость должна быть больше, и шаг, и стопа, которая позволит встать на пальцы. Но еще очень важно чтобы танцовщик был актером без комплексов. Некоторые приходят и говорят: «так хочется работать у вас, но только на мужских ролях». Значит, он уже не актер, если это переосоздание воспринимает не как актерское искусство.

– Как строится работа в вашей труппе?

– Мы работаем по пять часов в день. Стараясь, чтобы работа эта была разумной, если все получается, отпускаю ребят раньше. Другое дело – гастролы. Мы очень мобильны. В труппе восемь танцовщиков и шесть человек персонала. Весь реквизит возим с собой. Сегодня мы в одном городе, завтра – в другом.

– Отличаются ваши теперешние нагрузки от тех, которые были у Эйфмана?

– Да, нагрузки сейчас иные. Я добиваюсь того же результата за гораздо меньший срок. Всегда работаю очень сосредоточенно и быстро. Многократное повторение – это и есть каторга. Рутинная – самое страшное, что есть в балете. Ведь никому не хочется много работать. И я хочу, чтобы мои танцовщики поняли: чем собраннее они будут, тем быстрее они это сделают и тем меньше будет работы. Так за две недели мы подготовили постановку Кристофера Флемминга. Это балетмейстер устал и говорил: «Извините, я сегодня больше не могу». А артисты – нет. И все дело в разумном подходе к работе.

– Как вы подходите к выбору хореографии для труппы?

– Когда я создавал свою первую программу, я звонил хореографам, которые мечтали ставить для меня, но, когда узнавали, что это для мужского балета, находили причины отказаться. Мне пришлось ставить первое отделение самому. А сейчас целая очередь желающих. Когда Эдвальд Смирнов увидел, как мы танцевали его «Болеро», он сказал: «Я впервые вижу, что задуманное осуществилось с такой точностью». Последнюю программу делал для нас Флемминг, который сам нашел нас и предложил поставить балет. Мне неинтересны рядовые спектакли, я ищу оригинальные идеи, ходы, изюминки. И еще я хочу, чтобы следующая программа не была похожа на предыдущую, отличалась стилем, концепцией, пластикой. Это и нам интересно, и зрителям.

– Вы показываете фрагменты классических спектаклей в своей редакции. Как вы сами оцениваете свою «правку»?

– Я стараюсь максимально сохранить авторский текст. Но специфика труппы вынуждает редактировать его. Например, мы показываем дайджест первого акта «Жизели», я купирую выход Ганса, какие-то сцены переделываю, но концепцию стараюсь не нарушать и конфликт оставляю тот же, и большое сердце Жизели. Мы не редактируем хореографию, а только образ, драматургию. Вот «Сильфиды» редактирование вообще не коснулось.

– Не возникало ли у вас все же идеи пригласить на выступление балерину?

– Однажды мы показывали концерт, который назывался «Зеркальное отражение». В первом отделении выступали звезды Мариинского театра – Светлана Ефремова, Елена Евтеева, Алтынай Асылмуратова, Любовь Кунакова, во втором то же самое танцевали мы. Этот прекрасный вечер должно было завершать гран па из «Дон Кихота». Но солистка, молодая танцовщица, отказалась. Я думаю, она была права. После выступления ко мне подошла недоумевающая Ирина Колпакова и сказала: «Валера! Как тебе удалось приобрести такой шик? Я от девочек этого добиться не могу».

– Специфика вашей работы как-то повлияла на ваше отношение к женщинам?

– Я никогда не думал, что между мужской и женской такой колоссальный разрыв. Когда мы начали учить «Па де катр», нам пришлось заново учиться ходить, двигать руками, поворачивать голову. И даже взглядом пришлось учиться. Это было очень смешно. Но чтобы это не выглядело грубо, приходилось приглядываться и много работать.

– Вы кого-нибудь выделяете из нынешних балерин Мариинского театра?

– В сентябре нынешнего года мы выступали в Будапеште на гала-концерте звезд мирового балета. Меня поразила Светлана Захарова, насколько она, академичная балерина, была эротична в «Шехеразаде». В зале творилось что-то невероятное.

– Есть ли у вас планы, проекты, которые хотелось бы успеть воплотить?

– Все предложения возникают попутно. У меня нет какого-то желания, которое я до смерти мечтал осуществить. Мысли просто бродят, а потом начинают реализовываться.

Беседовали ЕКАТЕРИНА БЕЛЯЕВА
и СВЕТЛАНА ПОТЕМКИНА