1994.– № 11–12.– с. 13

АЛЛА ОСИПЕНКО: "Без партнера сцена для меня пуста"

Петербургскую публику ждал сюрприз — в конце октября после долгого отсутствия на сцену вышла Алла Осипенко. Вместе с молодым и очень красивым танцовщиком Якопо Нанничини она исполнила дуэт на музыку Чайковского "Вера... Надежда... Любовь... Алла" в хореографии Евгения Полякова. Во время своего пребывания в родном городе балерина любезно согласилась ответить на вопросы специально для читателей газеты "Мариинский театр".

— Где же ваш дом, Алла Евгеньевна, — здесь или в Италии?

— На сегодняшний день дома у меня нет, к сожалению. Я не привыкла к Италии, не люблю ее, мне многое там не нравится. А здесь мне нравится все, даже недостатки.

В Италии, где я живу уже пять лет, у меня не дом, а работа. Причина, по которой я там задержалась, по крайней мере, одна из довольно серьезных причин — это то, что у нас трудно разъехаться, дать возможность молодой семье обзавестись своим гнездом. Сын женился, появился маленький внук, нужно было как-то решать эту проблему. Сейчас я с удовольствием приезжаю к ним погостить, но нужно, чтобы каждый жил своим домом, своей жизнью.

— Ваша педагогическая карьера по-настоящему сложилась за рубежом. Хотели бы вы работать здесь, в нашей школе или театре?

— Я начала как педагог не за рубежом, а здесь. Я преподавала в нашей школе, еще когда работала у Якобсона. В течение шести лет я вела экспериментальный класс. Среди моих учениц — Павлина Гелева из Болгарии (она теперь этуаль, ее многие знают), Надя Веселова, которая имеет сейчас в Торонто свою школу, кстати, связанную со школой Виноградова в Вашингтоне. Потом я месяц работала у Эйфмана, но это оказалось не для меня — мы не сошлись взглядами. К тому же, это был тяжелый период в моей жизни: умерла мама.

Так что у меня была практика преподавания, но тем не менее мне пришлось учиться этому заново, потому что русская школа во многом иная, чем западная. Я часто обсуждала эту проблему с Рудиком Нуреевым, который фактически дал мне протекцию в Гранд Опера, где я давала уроки.

Меня не устраивает в нашей школе отсутствие красивых стоп. Над этой проблемой с нами никогда специально не работали. На Западе же все обладают удивительно красивыми и работающими стопами. Но там отсутствует прекрасная русская школа рук — то, чему нас учила Ваганова. Я говорила Рудику, что хочу научиться преподавать, объединив западную работу ног и русскую работу верха. И чтобы была русская духовность. Не знаю, как мне это удается, но во всяком случае, Школа Чеккетти, где я имею постоянный контракт, очень ухватилась за эту идею. Школа Чеккетти дает уроки по его системе, это — школа техники. Павлова, Кшесинская, Преображенская, Ваганова — все работали с Чеккетти. И сейчас руководители этой школы пытаются соединить технику Чеккетти с русской школой. Это очень интересно.

— И все-таки, если бы у вас была возможность жить и работать в Петербурге, вы хотели бы преподавать в Вагановской Академии или в театре?

— Нет, здесь преподавать я бы не хотела. Там я имею полную свободу, могу давать уроки так, как считаю нужным и правильным. Здесь же я, как и раньше, буду поставлена в рамки программы школы или театра, в рамки наших великих традиций. Они, конечно, великие, но время показывает, что нужно их — нет, не ломать, но, во всяком случае, смотреть вокруг и брать все лучшее из того, что происходит в мире. Раньше гордились, что "в области балета мы впереди планеты всей". А теперь Гранд Опера впереди. Французская школа — замечательная школа. Если бы там еще работали настоящие русские педагоги, это был бы самый замечательный вариант.

— Итак, вы считаете, что русский балет утратил свое ведущее положение. И какие вы видите пути выхода из кризиса?

— Дело в том, что сейчас кризис вообще на планете, а не только в русском балете. Русский балет, может быть, даже в меньшей степени ему подвержен. Сейчас слишком погнались за техникой, и исчезли *personnalites*, индивидуальности. Во всем мире я знаю сейчас только двоих. Это Сильви Гилем и Алессандра Ферри. Еще можно добавить Мари-Клод Пьетрагалла. И это, пожалуй, все, о ком можно сказать: *personnalites*. По крайней мере, я больше не знаю.

Я всегда говорю ученикам, что самое главное — не техника, не физические данные, пусть даже поразительной красоты, а самое главное — это личность на сцене. Мне было радостно слышать овацию, которую устроили зрители вечера "В честь балетоманов" Алле Шелест и Борису Брегвадзе. Шелест не обладала красотой линий, но была великой трагической балериной. У Брегвадзе не было хороших физических данных, но он брал зрительный зал при первом же своем выходе. Прошло столько лет, а их не забыли. Это были выдающиеся индивидуальности. Таких танцовщиков сейчас нет.

— Расцвет вашего таланта пришелся на время, когда балет в России мог быть только классическим. Если бы вы имели возможность беспрепятственно работать с современными хореографами, какой баланс между классикой и современной хореографией был бы для вас оптимальным?

— Я сознавала, что для классического репертуара у меня отсутствует техника в той степени, в какой она уже стала приходить на сцену. Например, я всю жизнь не любила и боялась "Лебединое". Я считаю, что никогда его хорошо не станцевала. Но я знала, что Бог дал мне фигуру, которая соответствует эстетике современной хореографии.

— Но все-таки совсем от классики вы бы не отказались?

— Совсем, конечно, нет. Я считаю, классика — это фундамент, это — школа. Я сейчас своим ученикам доказываю необходимость знать классический танец, чтобы быть лучше в модерне. Опять приведу в пример Сильви Гилем. Она замечательная классическая танцовщица, но еще более прекрасна в произведениях Форсайта, этого самого выдающегося сейчас балетмейстера модерна. И в хореографии Форсайта она незабываема именно потому, что никогда, ни на один день не забрасывает классику.

— Вы приехали сейчас специально для участия в вечере "В честь балетоманов"?

— Специально. Я приезжаю каждый год на день смерти мамы — 30 декабря. Но в этот раз, — надеюсь, мама меня простит, — позвонил Сережа Черкасский, которого я знаю с его рождения, и я приехала.

— Не страшно вам было танцевать перед петербургской публикой после такого долгого перерыва?

— Напротив. Пожалуй, первый раз на сцене петербургского, ленинградского театра я была спокойна. Раньше, когда я была в Кировском и меня еще брали на гастроли с этим великим театром, я всегда лучше и спокойнее танцевала на Западе. Здесь я фактически никогда не станцевала так, как могла бы. Я дергалась, я знала, что за спиной говорят: ой, некрасивая, нос длинный, руки сухие. Я постоянно ощущала это.

Один период в нашей жизни был совершенно замечательным — когда создавался "Каменный цветок". Дай Бог, чтобы такое когда-нибудь повторилось. Колпакова, Грибов, Гридин, я — мы никто не думали о личном успехе, мы думали только об успехе спектакля. Мы были удивительно дружны. Потом это все ушло. И выходить на сцену стало страшно. В каждой кулисе, в каждой ложе можно было увидеть глаза недоброжелателей. Во всяком случае, сознание твое уже было на это настроено...

А в этот раз я сказала себе: мне карьеру не делать, мой номер — это рассказ о том, что я пережила в жизни, и я имею, наконец, возможность спокойно выйти на сцену.

— Этот номер уже был показан на Западе?

— Да, год назад. Позвонил Женя Поляков и предложил сделать номер для благотворительного концерта, посвященного умершим от СПИДа: Бортолуцци, Нурееву, Хорхе Донну и еще многим западным хореографам, которых, может быть, и не знают здесь. Я сначала отказывалась, ведь прошло два года после операции, и я была практически без ног. Многие вообще думали, что мне уготована инвалидная коляска. Но Поляков сказал: "Алла, давай попробуем. Кто, как не ты, может рассказать о Рудике Нурееве?" Мое желание отдать дань памяти коллегам, а также в очередной раз преодолеть свою страшную травму — вот что заставило меня выйти на сцену. Конечно, здесь зрители поняли больше, хотя там тоже многие плакали.

— Мы слышали, что в Канаде был концерт в вашу честь.

— Да. Вообще парадоксальная ситуация... Когда-то меня и Марковского — без работы, без денег, никому не нужных — друзья, в частности, Лена Чернышова и Саша Минц, уговаривали уехать на Запад, сделали приглашение (которое нам, правда, не вручили). И вот Марина Николаевна Шамшева, мой педагог, которая дала мне возможность жить после ухода из театра, работая со мной приватно, сказала: "Алла, поздно". А мне было сорок пять... Я танцевала и "Клеопатру", и "Лебединое". Но она сказала: "Поздно"... Как жаль, что она умерла и не увидела этого вечера в Канаде! Мне сделали гала как танцовщице Кировского театра. Приехали выдающиеся звезды — Фернандо Бухонес, Эрик Вю-Ан, американские звезды — все участвовали за минимальный гонорар, потому что знают меня, потому что хотели танцевать в мою честь.

А 14 августа состоялась премьера "Франчески да Римини" Жана-Карло Паолуцци на музыку Шестой симфонии Чайковского, музыку, на которую я танцевала здесь в "Идиоте" Эйфмана. Во "Франческе да Римини" специально для меня сделана роль Женщины-Фатум. Газеты писали, что этуаль Кировского театра Осипенко, известная публике по гастролям 30-летней давности, настолько убедительна в роли Женщины-Фатум, как никто и никогда из итальянских балерин.

Там меня приглашают, там пользуются тем, что я могу дать, им это нужно. А здесь никому в голову не приходит воспользоваться тем, что я могу. Что это за парадокс? Почему так? Я не знаю...

— Расскажите, пожалуйста, о своем итальянском партнере, с которым вы приехали.

— Этого молодого человека я знаю пять лет. Я увидела его в Монте-Карло, ему тогда было 15 лет. Якопо — флорентиец и когда узнал, что я даю уроки в его родном городе, приехал и с тех пор занимается у меня в приватной студии. Сейчас ему 20 лет.

Когда Поляков стал делать для меня номер, сразу возникло имя Якопо Нанничини. Для меня всегда очень важен партнер. Например, зная мои сложные отношения с Марковским, зная, как я мучаюсь, мой педагог Марина Николаевна Шамшева уговаривала меня поменять партнера. Но для меня партнер — не просто коллега, который меня держит. Партнер — это тот, кто дает мне возможность диалога, тот, кого я чувствую, и кто чувствует меня. Без партнера сцена для меня пуста. Когда я расталась с Марковским и танцевала с Марисом Лиепой, я уже не была той Осипенко, какой была с Марковским. И тогда Марина Николаевна сказала, что поняла, почему я многим жертвовала, чтобы остаться с Джоном на сцене. К тому же, я всю жизнь предъявляла определенные эстетические требования к партнеру-мужчине. И Якопо, как никто, соответствует моему идеалу. Когда я попробовала с ним работать, выяснилось, что, так же как и с Джоном, у нас появилось много близких, гармоничных вещей. Якопо дал мне возможность не только сценического возврата, но оказался еще и поразительно внимательным, чутким другом, скрасившим мое одиночество. Я считаю, что это — подарок судьбы.

— Вернемся к цели вашего приезда в Петербург. Вы были близко знакомы с Дмитрием Александровичем Черкасским. Согласны ли вы с теми оценками, которые он дает в своей книге "Записки балетомана"?

— С Дмитрием Александровичем мы были знакомы тридцать лет. Когда он дал мне первый раз прочесть рукопись, мы с ним ... не то чтобы повздорили, но после этого наши отношения уже не восстановились. Мы расстались, как и в его книге, — на ноте достаточно печальной. Он не знал, как повернется моя жизнь, выйду ли я из тупика.

Я никогда не скрывала своей жизни и мало интересовалась, что обо мне говорят. Я знала свой характер: он у меня очень слабый в практической жизни и очень сильный в сценической. И я считаю, если человек берется открывать чью-то частную жизнь — нужно ее открывать полностью и писать всю правду. Дмитрий Александрович очень много знал о моих отношениях с Джоном, знал трагическую историю нашего супружества, знал, почему происходили многие вещи. И нужно было писать откровенно.

Джон — самая большая и, может быть, единственная настоящая любовь моей жизни. Было много сложностей, но мы были партнерами, мы были дуэтом. Дуэтов вообще очень мало. Много выдающихся балерин, танцовщиков, а дуэты, вошедшие в историю, можно сосчитать по пальцам: Люком — Шавров, Уланова — Сергеев, Дудинская — Чабукиани, Максимова — Васильев, Осипенко — Марковский.

Когда Черкасский пишет, что я бросила театр из-за того, что ушел Джон — это неправда! Я подала заявление об уходе за границей в 1970 году, когда осталась Макарова. Подала заявление, потому что дирекция снова поставила меня в ужасающие условия: меня сняли со спектакля "Лебединое озеро" в Бухаресте, вызвали другую балерину. Меня поставили в "Жизели" в миманс. Я, будучи сорокалетней, проработавшей 20 лет в театре, выходила в дамах! Я закрывалась шляпой, но меня узнали в зрительном зале и прислали мой портрет (он хранится у меня дома) с надписью: "Катастрофа Кировского балета. Осипенко выходит в дамах". Можно было так со мной обращаться? И я подала заявление об уходе. Чтобы не было скандала после Макаровой, Рачинский уговаривал меня взять заявление обратно, обещал, что все изменится. Я единственная из балерин получала 350 рублей, все получали 400. Но это не главное, главное — я была лишена репертуара. Мне не давали даже "Легенду". Я не взяла заявления, сказав, что оставлю его до того момента, пока действительно не пойму, что для меня в этом театре что-то изменилось.

И вот 1971 год, поездка в Японию. Я впервые рассказываю об этом. Я вывешена в списках "Лебединого". Первый состав — Комлева, Соловьев, второй состав — Евтеева, Викулов, третий — Осипенко, Афанасков.

Обязанности художественного руководителя тогда исполнял Владик Семенов, мой друг, с которым мы учились вместе в школе. Я пришла к нему и говорю: "Владик, ты знаешь, как я панически боюсь "Лебединого". Я была 15 лет назад в Японии, меня там знают и помнят, я не хочу приезжать туда в плохом качестве. Я понимаю, что Марковского не возьмут (КГБ боялось, что мы сбежим вдвоем). Станцуй со мной, ты — единственный партнер, с которым я этот спектакль танцевала прилично. Еще с Сережей Викуловым, но он отдан другой партнерше. Меня не интересует, каким составом — первым, вторым, третьим, пятым. Но станцуй со мной ты". (А я уже 21 год в театре. Унизительно просить...) Он мне отвечает: "Понимаешь, я художественный руководитель и я не хочу танцевать на гастролях". Я говорю: "Владик, Сергеев был руководителем и танцевал на гастролях, ты это прекрасно знаешь". Он говорит, что подумает до завтра...

Я захожу к нему назавтра, и он мне говорит: "Я решил все-таки не танцевать. Тебе придется танцевать с Афанасковым". Я сказала: "Нет. Не придется!" — и ушла. Ушла, потому что мое заявление лежало до первого несчастного случая. И он случился.

Я искала в театре Джона, он знал, что я пошла к Владику. Но в театре я его не нашла, он был дома, молчал. Я говорю: "Джон, я ушла из театра". Он: "Ну и правильно сделала. Я понимал, что Владик не согласится с тобой танцевать, и пока ты была у него, я подал заявление об уходе тоже".

А в книжке написано, что Осипенко пошла на поводу у Марковского. Это неправда! Я впервые громко рассказала вам эту историю так, как она была на самом деле. Такие досадные мелочи в книге воспоминаний близкого друга не очень приятны.

Потом Черкасский пишет, что начались застолья. Застолья — это легкая жизнь. Весь мир живет застольями, все артисты собираются, выпивают, веселятся. У меня были не застолья. У меня были стрессы, депрессии и мысли закончить эту жизнь. Дмитрий Александрович это знал, и он так и должен был написать, а не иначе.

...Пробыв в Петербурге две недели, Алла Евгеньевна 13 ноября возвратилась во Флоренцию. Там у нее ученики, спектакли, работа. А в Петербург балерина собирается приехать снова в июне следующего года на Вагановский конкурс.

Беседовала
Лариса АБЫЗОВА
Фото Натальи РАЗИНОЙ