



Энтони Дауэлл с примадонной Королевского балета Дарси Басселл

Энтони Дауэлл: Королевский балет не может рисковать

когда главное — удержаться на плаву

Русский телеграф, — 1998, — 7 марта, — с. 8

«Русский Телеграф» уже сообщал читателям о критической ситуации, возникшей в лондонском Royal Opera House в связи с закрытием театра Ковент Гарден на реконструкцию. Продолжить эту тему удалось в Петербурге, где директор Royal Ballet сэр ЭНТОНИ ДАУЭЛЛ присутствовал на дебюте примадонны Королевского балета Дарси Басселл в Мариинском театре. Он согласился дать интервью обозревателю «Телеграфа» ПАВЛУ ГЕРШЕНЗОНУ с условием, что его не будут расспрашивать о главной причине визита в Петербург. Как стало известно, сэр Дауэлл оговаривал планы сотрудничества с Мариинским театром, в частности, перспективы ближайших гастролей Royal Ballet в Петербурге.

— Сэр Энтони, мы рады видеть вас в Петербурге. Сразу скажу, что в коллекции каждого просвещенного балетомана обязательно есть видеозаписи спектаклей, в которых вы танцевали. Так что мы хорошо знакомы с танцовщиком Дауэллом. Но сейчас я хотел бы говорить с вами как с директором одной из трех самых уважаемых балетных компаний мира. Двенадцать лет вы занимаете пост директора лондонского Королевского балета. Какова сегодня художественная концепция Королевского балета, как вы строите репертуар, что является для вас приоритетом, как происходит отбор хореографов и так далее.

— Когда я стал директором Королевского балета, я не ощущал необходимости резко менять художественную политику. Я продолжаю политику, заданную основательницей компании Нинетт де Валуа. Мы — классическая труппа. Классика — это выдающиеся балетные спектакли, и публика все еще хочет их видеть. Классика по-прежнему бросает профессиональный вызов любому молодому танцовщику. Но наряду с этим у нас имеется национальная классика, которая создавалась в разные годы Нинетт де Валуа, Аштоном, Макмилланом, а иногда и приглашенными балетмейстерами, такими, как Тюдор, Роббинс. И в этом наследии также нужно поддерживать жизнь. Третья важная вещь, в которую свято верила Нинетт де Валуа, — это наличие в компании живой творческой силы. Когда в 1986 году я стал директором Royal Ballet, такой силой были великие английские балетмейстеры Фредерик Аштон и Кеннет Макмиллан. Я должен был создать такие условия, чтобы они чувствовали себя комфортно именно в Royal Ballet. Вот три главных направления, на которые я ориентировался тогда и которые остаются моими приоритетами сейчас. Но сегодня не 1986 год — сегодня у нас нет ни Аштона, ни Макмиллана. Аштон ушел от нас первым. Ситуация Макмиллана достаточно трагична: долгое время он пребывал в тени аштонского гения, и как только, с кончиной Аштона, стал наконец в полную силу проявлять всю силу своего таланта, смерть настигла и его. Сегодня Royal Ballet, пожалуй, впервые в своей истории не имеет творческого генератора такого уровня. Сегодня любой театр мира ищет хореографов. Великие танцовщики — большая редкость, но великие хореографы — редкость еще большая. Так что я в постоянном поиске. Танцовщик нуждается в хореографии, поставленной в расчете на его тело, на его индивидуальный стиль и темперамент. Это лучший художественный опыт. В свое время я был счастлив иметь рядом та-

ких хореографов, как Макмиллан и Аштон. Они ставили на меня. Теперь я, как директор, счастлив иметь их балеты в репертуаре своего театра.

— Русские балетные театры также испытывают отчаянный дефицит новых хореографов. Где ищите их вы — внутри труппы или смотрите по сторонам? Приглашаете их сообразно только художественным предпочтениям или сообразно финансовым возможностям компании?

— Сегодня в Школе Королевского балета, как в младших классах (11 — 16 лет), так и в старших (16 — 18 лет), есть хореографические мастерские. Так что дети с раннего возраста учатся работать с музыкой и дирижером. Я заглядываю в эти мастерские в поисках таланта, и если вижу, что кто-то и в 18 лет по-прежнему подает надежды, даю ему шанс поставить что-нибудь для небольших гастролей Королевского балета в небольших театрах Лондона. Но первые опыты они всегда ставят для Школы Королевского балета. Главный критерий, по которому я отбираю молодых хореографов, — наличие собственного языка. Конечно, сегодня трудно изобрести новые па, но способ их организации, способ придать им современный вид — это и становится для меня определяющим моментом. Пусть кто-то заставит меня поверить в то, что раньше я ничего подобного в балете не видел. Это то, что касается поисков внутри Royal Ballet. Что касается приглашения хореографов со стороны, то я достаточно хорошо информирован, и если узнаю, что появилось нечто любопытное, — просто еду это смотреть. Сегодня ситуация переменялась: большинство одаренных хореографов имеют собственные труппы, поэтому планировать их приезд стало очень трудно — нужно скоординировать репертуарные планы двух компаний. Но главная проблема не в этом: хореографы настолько привыкают работать со своими танцовщиками, что не желают ставить новые балеты в чужой труппе. И чтобы получить от хореографа эксклюзивный продукт, нужно пройти сначала через перенос уже готовой вещи, и только потом — если хореограф останется доволен работой с компанией и если у него окажется свободное время — он соглашается делать что-то новое. Что касается финансов, за двенадцать лет моего директорства Royal Ballet не испытывал особых затруднений — у нас всегда было достаточно денег. Но в последние три-четыре года деньги стали главной проблемой. Теперь, если вы хотите пригласить заметное имя, вы в первую очередь будете думать о бюджете.

— По какой схеме строится репертуар Royal Ballet — по системе staggiione, как в

парижской Опере, где одно произведение идет месяц, а потом надолго исчезает из афиши, или это репертуарная схема, как в Мариинском театре, где названия равномерно распределяются по сезону? Какая из этих схем вам кажется оптимальной для поддержания качества спектаклей?

— Мы придерживаемся репертуарной системы — хотя бы потому, что делим театр Ковент Гарден с оперой. После каникул мы готовим, как правило, три программы: один большой спектакль (например, многоактный балет Макмиллана, Аштона или какой-то классический балет) и две программы из трех одноактных балетов — всего шесть одноактных балетов. Мы открываем сезон, предположим, «Лебединым озером», затем после трех его представлений даем одноактные балеты и опять «Лебединое». Так что все три программы у нас переплетены. Но поскольку в настоящее время Ковент Гарден закрыт, мы думаем о том, чтобы обратиться к системе staggiione: месяц репетиции, месяц — спектакли. Но все же я думаю, лучше постоянно менять диету, лишь бы танцовщик постоянно выходил на сцену. Когда останешься на шесть-восемь недель, происходят неизбежные потери. Последние два года, испытывая проблемы с финансированием, мы вынуждены чаще менять программы; интервалы между представлениями классики увеличиваются, и это создает дополнительные трудности для танцовщиков — им становится сложно использовать опыт предыдущих спектаклей.

— Вы не боитесь, что после открытия театра Ковент Гарден вам придется строить труппу Royal Ballet заново?

— Мы ничего не теряем. Мы поддерживаем труппу в рабочем режиме. Из-за финансовых проблем нам трудно сохранять ее в полном составе. Но постоянные гастроли и выступления на разных площадках Лондона позволяют нам не только сохранять труппу на прежнем уровне, но и развиваться. Мы стараемся продолжать опыты в современной хореографии и возобновлять классику, даже не имея постоянной сцены. Так что я не считаю ситуацию трагической.

— Крупные русские балетные труппы страдают от чрезмерной величины. Баллет мало танцующих (или нетанцующих) артистов достигает угрожающих размеров. Какова, по-вашему, оптимальная численность классической балетной труппы типа Royal Ballet и каков оптимальный принцип ее организации?

— Сейчас в Royal Ballet 85 артистов. Все они работают по контракту. После реконструкции Ковент Гарден у нас будет пять студий, и мы надеемся най-

ти средства, чтобы увеличить численность компании до 95 артистов. Иначе, как это часто происходит в балетных труппах, в случае, например, эпидемии гриппа, мы не в состоянии собрать большой классический спектакль и вынуждены занимать в кордебалете старших учеников Школы Королевского балета. Большой кордебалет необходим и для того, чтобы свести к минимуму использование в нем молодых солистов, что для развития их карьеры недопустимо. Дальше, я хочу строго разделить классы — солисты должны заниматься уроком отдельно от кордебалета. Кроме того, молодые танцовщики, ангажированные в труппу, должны иметь отдельный класс и педагогов, которые будут пристально наблюдать за их прогрессом.

— Вы за жесткую иерархию в организации труппы?

— Да. У нас есть две ступени кордебалета: artists и first artists (что означает первую линию кордебалета). Они уже могут пробовать себя в качестве soloists. Затем у нас есть soloists, first soloists и — principals. Есть отдельная категория principals для характерных танцовщиков.

— Вы много говорите о Школе Королевского балета. Насколько силен там ваш авторитет? Может ли директор Royal Ballet диктовать художественную политику балетной школы? За кем последнее слово?

— Что касается основных линий деятельности Школы Королевского балета, я и директор Бирмингемского балета имеем решающее слово. Школа Королевского балета принадлежит театру, и связи между нами настолько тесны, что разделить их деятельность совершенно невозможно.

— В Royal Ballet уроки классического танца ведут только представители английской школы или вы допускаете варягов? Если у вас здесь приоритеты?

— Обычно у нас два постоянных педагога и один приглашенный, который приезжает по контракту на три — шесть недель. Так что труппа постоянно испытывает влияние разных школ. Но мы собираемся приглашать иностранных педагогов и на постоянную работу. К нам должны приехать Борис Акимов из Большого театра, Пилен Тесмар из парижской Оперы.

— Приглашая педагогов из России, Франции, Америки, вы не боитесь потерять стилевое единство такого феномена, как «английский балет»? Ведь каждый приносит собственную стилистику.

— Нет. Я сам учился у разных педагогов. Английский балет очень молод, и Нинетт де Валуа строила его на основе сплава традиций. Оригинальный стиль нашей труппы был создан Аштоном и Макмилланом. Но имея большой репертуар, мы всегда осваивали разные стили. Это делает танцовщиков восприимчивыми к новым идеям. Присутствие в компании зарубежных педагогов — это не вопрос стиля. Сегодня зарубежный педагог не может навязать стиль, он приносит новую технику. Это поддерживает в танцовщиках пластичность сознания. Что касается стиля исполнения классики, моя команда это контролирует, но, повторяю, подвижность сознания нужно поддерживать.

— Каковы ваши взаимоотношения с прессой? Не оказывает ли она давление на художественную политику театра? Бывают ли моменты конфликтов? Могут ли газетчики отравить или, напротив, — стимулировать моральную атмосферу в компании?

— Мы то, что называется «истеблишмент» (не знаю, есть ли в русском языке такое выражение) — то есть элитная институция. Поэтому критики всегда должны думать о том, что говорят. Критика не в состоянии оказывать на нас давление. В последние годы если кто и влиял на художественную политику театра, то это его финансирование. Они могут диктовать нам даже репертуар, исходя из интересов привлечения публики. В этом сегодня таится опасность для всего мирового искусства. Сейчас в печати много говорится об ушедших золотых годах Королевского балета и о том, что труппа переживает период распада. Но английская критика совершенно неспособна понять того, что у нас сегодня нет дома. Да, мы даем классику, и, может быть, наш репертуар сегодня недостаточно прогрессивен, но это потому, что мы вынуждены выступать в разных театрах перед публикой, которая никогда бы не пошла в Ковент Гарден. Я не могу рисковать и давать радикальные программы атмосфере, когда самое главное — не захлебнуться и удержаться на плаву. Критики просто не хотят этого понимать.