

П.Е. Госпожа Рассел, последний раз была в Мариинском театре в 1989 году, когда ставили «Тему с вариациями». Прошло девять лет. Изменился ли театр?

Ф.Р. Мы все в Америке знаем, что в театре произошли изменения, но я бы не сказала, что в гораздо большей степени, чем то, что я увидела. Прежде всего, полностью изменился труппа. Те, с кем я работала в 1989 году — Юрий Фатеев, Андрей Гарбуз, Татьяна Русанова — стали неплохими репетиторами и очень мне помогают. По-видимому, изменились критерии отбора и обучение молодых танцовщиц в труппе они стали тоньше, гибче и, как правило, выше. Приятная новость — изменилось отношение танцовщиков-мужчин к новой хореографии. Они активно хотят учиться. С девушками все по-прежнему: одни хотят учиться, другие — категорически нет.

П.Г. И все-таки, что должно было измениться?

Ф.Р. Я ожидала, что изменится организация репетиционного процесса. Я предполагала, что в театре изменится отношение к порочной системе «звезда», я надеялась, что все пойдет по более «западному» пути. Но, увы, пока все по-старому. В то же время замечаю, что танцовщики сегодня более открыты к тем новым идеям, которые пытаются внедрить дирекция балета, в частности, к идее расширения и модернизации репертуара. Это абсолютно необходимо.

П.Г. Вы провели здесь три недели, репетируя «Серенаду», Tchaikovsky Pas de Deux и «Аполлона». Как прошло это время?

Ф.Р. Неплохо. Единственная проблема — мы продвигались медленно. И дело не в том, что танцовщики не умеют что-то делать — просто они не были на репетициях одновременно. И



«Аполлон» Стравинского—Балачнина в Мариинском театре. Терпизера — Жюльетта Аспова, Аполлон — Андриан Фадеев

Русский Телеграф. — 1998. — 16 мая. — с. 8

## Франция Рассел: Балачнин без конца повторял — делайте просто шаги

«Русский Телеграф» уже писал о премьере вечера балетов Балачнина в Мариинском театре (см. номер от 8 мая). Сегодня наш обозреватель ПАВЕЛ ТЕРПИЗЕРОВ беседует с ФРАНЦИЕЙ РАССЕЛ — балериной, работавшей с Балачниным в 50—60-е годы, а сегодня являющейся директором Pacific Northwest Ballet. Она была командирована нью-йоркским Фондом Балачнина в Петербург для постановки «Серенады» и «Аполлона» в Мариинском театре.

ннимать, как это надо делать, их тело, их мышцы соотножают медленнее — просто с детства их тело привыкло делать другое. Это само сложное. Но все предостимо.

П.Г. Есть проблема, неизменно возникающая у русских артистов при знакомстве с «абстрактным» Балачниным: они не доверяют собственному движению, инстинктивно пытаются отыскать какой-то сюжет, повествование, фактуру там, где их нет по определению. Скажется доцентризм культуры — опыт извращения трагедией «сюжетности» «Лебединого озера», «Балерин», скандалов родовой опыт советского драмбалета. Когда в разговорах с артистами я пытаюсь объяснить, что «сюжет» у Балачнина — это, собственно, драматургия сцепления движений или, говоря проще, «танцу и ни о чем не думаю», — я не уверен, что добивался понимания. Они все равно ищут драматическое мотивировку, аргументируя это тем, что мотивация помогает им «эмоционально окрасить» движение.

Ф.Р. Вряд ли это возможно. Артисты Мариинского театра прекрасно подготовлены к хореографии Петила, но соотношение между музыкальными и пластическими языками, концентрация движений на единичную музыку в этих балетах не те, что у Балачнина. И хотя маринские танцовщицы довольно быстро начинают по-

П.Г. Но, танцуя вариацию Полигимнии, девушка резонно спрашивает: почему я держу палец у сомкнутой губ? Я думаю, Балачнин все же предполагал у артистов элементарный опыт знакомства с историей культуры, с фундаментами, мифологическими сюжетами. Но в постсоветской России художественное образование балетных артистов чудовищно. Конечно, они ничего не знают про Калипсо, Полигимнию, Терпизору.

Ф.Р. Уверю вас, в New York City Ballet знают разве что кто такая Терпизера, но что все эти господа — Калипсо, Полигимния, Латона — вряд ли. Справедливости ради скажу, что в России я вижу гораздо больше времени в культуртреггерской деятельности — здесь артисты хотят все знать. В Америке подобные вопросы просто не возникают. Когда Балачнин сочинил хореографию «Аполлона», это была его личная репетиция, он реализовал свой проект против «Корсар», «Балерин», «Раймонды» и проч. Он, мягко говоря, не очень любил все эти истории. Конечно, важно понять характер каждого персонажа: Калипсо, Полигимнии и так далее, но вместе с тем, если танцовщица примется разглагольствовать некую story на сцене, — Балачнин вряд ли будет доволен. Это должно быть скорее в сердце актера, а не в его голове.

П.Г. Во время репетиций «Аполлона» я наблюдал в классах ежедневную драму: танцовщик с радостью ломает себя, разворачивается на сто восемьдесят. Но вот к вам является юное дарование, у которого есть все — потрясающие данные, чистый силуэт, внутренняя мобильность. Но между вами и дарованием — бетонная интеллектуально-психологическая стена: дарование не слышало про Стравинского, не видело Балачнина, не представляло, что танцы, как и музыка, вообще-то «ни про что»; дарование не знакомо не только с модернистским искусством XX века, но и с искусством вообще. Кстати, это проблема не только учеников, но и учителей. Будем честны: у нынешних профессоров танца нет опыта другого искусства и другого балета, и в определенных ситуациях (которые все чаще возникают в театре) они оказываются деморализованы. В лучших случаях они тактически отходят в сторону (и сами становятся учениками), в худших — начинают терроризировать подопечных собственными (не обязательно авангардными) эстетическими представлениями о балете. Русский танцов-

щик — просидя «педагога», то есть производная от удерживающей истории советского балета. Старое поколение не только передает молодым бесценный опыт (поклон им за это), оно еще тянет их назад... И вот сталкиваюсь с «Аполлоном» — одним из столпов модернизма, дарование (иногда невыгодно транслирует мнение «педагога») заявляет: «я этого не хочу» или, что совсем неприлично, «мне это не подходит». Но вы-то, знающая другое искусство, видите, что результат может быть потрясающим. Вы будете заставляли?

Ф.Р. Проблема учителей и учеников — и не только в Мариинском театре — настолько серьезна, что я не рискну ее здесь обсуждать. Но если бы я была директором Мариинского балета или — что точнее — директором балетной школы на улице Росси — я бы этим занималась. Возможно, заставляла бы. Но я здесь приглашенный балетмейстер — у меня нет в это полномочий и времени.

П.Г. Как дела в Америке? Я читал резкие отзывы о последнем сезоне в New York City Ballet.

Ф.Р. Ситуация в NYCB тяжелая. Минстер Мартинс в сложном положении:

с одной стороны, ему не удается сохранить наследие Балачнина, с другой — создавать нечто свежее. И старое не получается, и новое не хорошо. Есть еще одна проблема, характерная не только для Нью-Йорка, но и для Мариинского театра: директора театров пытаются создать «звезды» из детей. Но дети, в мизансцене они ставшие «звездами», липкими возможности развиваться, липкими возможности развиваться. Все происходит слишком быстро.

П.Г. Балачнин умер в 1983 году. Трансформировался ли манера исполнения его балетов за пятнадцать лет?

Ф.Р. У нас нет права что-либо менять в хореографии мистера Балачнина. Со своей стороны я пытаюсь делать все возможное, чтобы в точности воспроизводить тексты его балетов так, как к это помню со времен 50—60-х годов, когда была солисткой NYCB. П.Г. Если мы сравним запись «Аполлона» 1960 года («Жаком Дамбузюком, Дайаной Адам, Джиллианой и вами, в партии Полигимнии) с тем, как это делается сегодня в NYCB, мы обнаружим те же различия, что между мраморным античным торсом и академической гипсовою его копией. И дело даже не в текстуральной точности. Не принимайте мои слова за лесть, но ваше поколение танцует лучше. (вам) Балачнин был удивительно человечен и очень подвижен. Неужели это неизменно мое внутреннее движение искусство так же, как у нас исчезли танцы Семеновой, Улановой, Шелест?

Ф.Р. Все это печально. Ибора в считая счастьем то, что во времена Петила не было видео — мы лишены возможности видеть, до какой степени ис деформировалась. В случае с Балачниным, увы, это увидеть можно — но только у себя. Представьте себе: мажорда исполнительской маistry сажно. Положение, которое работало с хореографом, уходит.

П.Г. Балачнина волновала судьба его репертуара?

Ф.Р. Он говорил, что это его не заботит. Он понимал, что сделать ничего не сможет. Сам он часто менял свою хореографию — это было его авторским правом. Но, к сожалению, те изменения, которые он внес в конце жизни, не были хороши. Он убрал всю начальную сцену «Аполлона», полностью изменил финал «Четырех темпераментов» — он считал его недостаточно музыкальным. Но я предпочитал первоначальный вариант финала и предупредила мистера Балачнина, что буду делать старый. Он выслушал и ответил: «Замечательно, darling». Серьезные изменения произошли с «Драгоценностями», особенно с «Измурлами» на музыку Форэ. Раньше все было более импрессионистично, чувствовался аромат музыки. Сегодня он испарился, танцовщицы не знают, как это должно выглядеть, и в NYCB нет никого, кто помог бы артистам понять, как это должно быть. Ситуация сложилась так, что те, кто действительно любит и понимает балеты Балачнина, ставят их в других компаниях.

П.Г. Нормальная театральная ситуация. Как во всем мире во все времена. В театрах обидает сильнее всего, но она не всегда оказывается лучшим.

Ф.Р. Хореография — разрушительное искусство.



«Серенада» Чайковского—Балачнина в Мариинском театре. Светлана Захарова, Денис Фирсов, Вероника Парф