

ПОДМОСТКИ

БЕСПОКОЙНЫЙ ЕРМОЛАЕВ

90 лет со дня рождения артиста, совершившего революцию в искусстве танца

Маяя Крылова

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ: ИСТОРИЯ С БИОГРАФИЕЙ

В НАЧАЛЕ 70-х годов Большой театр готовился к празднованию двухсотлетия. К дате задумали снять документальный фильм, посвященный Алексею Ермолаеву. Затея провалилась, потому что выяснилось: ничего из сделанного Ермолаевым, кроме одной-единственной роли, зафиксировано не было. Это отсутствие пленок не случайно. Ермолаев был в свое время по достоинству оценен, его любили. Но ни при жизни, ни после смерти он не вкусил настоящей огромной славы — этого хлеба насущного для артистической натуры. Никогда его особо не отличали власти, никогда не раскручивали в советской прессе так, как в ту же эпоху поднимали на щит некоторых соратников по сцене Кировского и Большого театров — при том что его талант был равнозначного, а может быть, и большего калибра. На сегодняшний день имя Ермолаева известно лишь узкому кругу знатоков. И его с благодарностью вспоминают ученики — звезды российского и мирового балета.

Биография Ермолаева местами похожа на сказку про Ивана — крестьянского сына, получившего за смелость и корону, и цареву дочь. Только в советскую эпоху роль царства и царевны сыграли другие обстоятельства. Крестьянский сын Алексей Ермолаев, мальчик с абсолютным слухом и детской привычкой танцевать «Барыню», был совершенно случайно отдан в 1920 году учиться в балет: знакомый отца был портным в балетном учебном заведении. В частной школе Акима Волынского, затем и в Петроградском хореографическом училище (бывшем Императорском) Ермолаев сразу проявил недюжинные способности.

В жизни Ермолаев нередко был сумрачен, нелюдим и молчалив, но любил и балаганить, и самоиронизировать. Обожающий розыгрыши, театральные капустники, терпеть не мог клакеров. Был, как и все артисты, очень суверен: свинтил с двери своей московской квартиры на улице Неждановой тринадцатый номер и следы от номера тщательно затер. Современники вспоминают о фанатизме и мнительности, душевной щедрости к ученикам и друзьям, склонности к очень бурной личной жизни, творческой неуспокоенности и отсутствии дипломатизма в общении. В школе Ермолаев нагло портил настроение своим учителям — бывшим солистам императорских театров: для этого достаточно было просто показать, на что он способен. «Когда корифей приказывал: «А ну, малец, ложись на пол и смотри мой взлет!» — малец послушно ложился на пол и видел, как корифей, с большей или меньшей натугой оторвавшись от пола, на более чем скромной высоте делал простейшее шанжман де пье. Когда мальцом оказывался Ермолаев, то он, прикидывая высоту прыжка, восторженно разводил руками, словно говоря «да подумать только!», а затем подходил к роялю и в том же

шанжман де пье на вытянутых ногах вспрыгивал на него».

Дебют Ермолаева в Ленинграде в 1926 году был из тех дебютов, что входят впоследствии в театральные легенды («не вошел, а ворвался на сцену», говорили о нем.) Это роль Бога ветра в старинном балете «Талисман». Фотография с этого спектакля обошла все балетные издания мира и всю жизнь висела у Ермолаева дома: не прыжок балетного артиста, а полет в заоблачные выси. Какие-то высоты Ермолаев штурмовал всю жизнь. В школе посещал экспериментальный класс по акробатике и тренировался, прыгая через спинки стульев и ступеньки лестниц. На репетициях в театре надевал пояс, набитый дробью, и так отрабатывал технику — чтобы потом, на сцене, почувствовать необыкновенную легкость в прыжках. За яростное неистовство на сцене, за ненависть к трафаретам коллеги прозвали его «оглашенным». Вплоть до травмы в 1937 году, оборвавшей технические подвиги танцовщика, Ермолаев исполнял, причем в ураганном темпе, невиданные трюки, частично не превзойденные и сегодня. Те, кто разбирается в балетной технике, знают, что это такое — сделать тройной со де баск, или двойной револьтад, или 12 пируэтов по диагонали со сменной темпа. А 14 подряд прыжков-субресо, показанных Ермолаевым, и вовсе кажутся сказкой — если б не было многочисленных свидетельств. Что бы он ни делал — будь то марселец Филипп в советском балете на тему французской революции «Пламя Парижа», призывавший народ к топорю; или не очень любимая им «Раймонда» — это был, по выражению критиков, «рекордсменский танец». Балетная молодежь и публика восторгались, как Ермолаев технически усложняет хореографию и «долбаёт кабриоли», критику в целом хвалили, но периодически его костерили, причем справедливо. Ермолаева периодически «заносило», и тогда он начинал сражаться с тем балетом, который исполнял. Мог пойти на трюк, с которым даже он не справлялся, — с последующим падением во время спектакля. Иногда он сваливался в оркестровую яму, не рассчитав размер пространства при «облете» сцены, и запутывался в сценических занавесах, влетая в них в вихре бешеных вращений. Или мог показать «Лебединое озеро» — балет, в целом не соответствовавший его темпераменту, где, не смущаясь, крутил тройные туры на музыку нежнейшего скрипичного соло (о чем с сожалением вспоминал в старости), разрывая на части смысл роли.

В легенду вошла не только поразительная техника танца, но и ермолаевский артистизм. В нем было много от спорта, цирка и пафоса тех лет. Аналог этому танцу современники находили в спектаклях «Любовь Яровая» в Малом театре и «Бронепоезд 14-69» во МХАТе. Ермолаев считался одним из первых героико-романтических танцовщиков советского балета, его планетным революционером. Он изменил до неузнаваемости парадигму классического мужского танца, с дореволюционных времен почти не имевшего материала для виртуозов, привнес конфликтность и открытую

мужественность, из которой вышли все Спартаки последующих лет. В то же время танец Ермолаева был чужд прямолинейного «нам нет преград ни в море, ни на суше». Маяя Плисецкая говорила о «чертовщине и сумасшедшинке» его искусства, а один из друзей танцовщика написал о нем: «Полутонов этот актер не любил. Красное — так красное. Черное — так черное. И вместе с тем в каждой роли множество тонких штрихов, делавших его актерские работы ни на чьи не похожими».

В классике он особенно отличал Голубую птицу в «Спящей красавице», «Жизель» и «Дон Кихот». В «Жизели» Ермолаев распрощался с традицией малахольных Альбертов, по своей инфантильности не ведающих, что творят. Его герой коршуном налетал на добычу — Жизель, ни секунды не играя в простоватость, — и тем ошеломительнее был катарсис второго акта. В «Дон Кихоте» Ермолаев вольготно развлекался в разливанном море испанализированной классики и юморил на заданную любовно-водевильную тему. Джеймс Олдридж упомянул об этой роли Ермолаева в своей повести «Мой брат Том»: «...Лепешинская и Ермолаев (с которым не может сравниться никто из танцовщиков мира, включая Нижинского) превратили свое па-де-де в ожесточенный танцевальный поединок, казалось, выведивший их за пределы человеческих возможностей». Тибальд — единственная роль Ермолаева, запечатленная на пленку и потому самая знаменитая, ставшая эталонной для многих последующих Тибальдов. И в спектакле, и в фильме-балете «Ромео и Джульетта», поставленных в эпоху, когда историко-культурная достоверность на сцене ценилась выше всего, Ермолаев заслужил горячие похвалы шекспироведов. Когда он перешел на относительно «пешеходные» роли, публика ходила смотреть на его актерские достижения: Кавалера в «Трактирщице» по Гольдони, Евгения в «Медном всаднике», Северяна в «Камennom цветке» и плохого китайца Ли Шан Фу в «Красном маке». Об искусстве артиста писали драматические критики. Его сравнивали с Качаловым, Москвиным, Хмельным и Леонидовым, соревнуясь в предположениях: Ермолаев мог бы сыграть Петра Первого, Ричарда Третьего, Макбета, Данко, Прометея и героев Достоевского... Но таких балетов в репертуаре не было.

Танцовщик работал в Ленинграде до 1930 года, потом был переведен в Москву, в Большой театр. Еще танцуя, он несколько раз пробовал писать балетные либретто и ставить балеты. Ермолаев сделал идеологически правильный моноконцерт «Мир победит войну» (1952), где сочинил и исполнил все роли. Он не смог добиться включения своего проекта в постоянный репертуар ГАБТа и азартно потратил на постановку собственные деньги, вложив в концерт почти всю полученную им Государственную премию. Это была заведомо неудачная попытка решить проблему балетной злободневности по принципу «утром в газете, вечером в куплете». На сцене вернувшийся с фронта солдат обнимал родные березки, карикатурный «уполномоченный по плану Маршалла»

злопыхательствовал на Страну Советов, а маститого академика окружали воображаемые детишки. Ермолаев ставил еще в нескольких театрах СССР. Он умел мыслить танцем, хотя его часто подводили плохие либретто.

Последние годы жизни (он умер в 1975 году) Алексей Николаевич был педагогом-репетитором Большого театра и вел там же балетный класс. Увлеченность не раз приводила его к конфликтам: работая с солистами, Ермолаев часто переходил границы, отведенные репетитору, и задевал самолюбие практикующих хореографов, переименовав, причем почти бессознательно, то, что они поставили, как бы дописывая варианты. Но недаром ученик Марис Лиела назвал Ермолаева тончайшим ювелиром балетной педагогики, а ученик Михаил Лавровский говорил, что его педагог сотворил подъем мужского исполнительства в ГАБТе в 60–70-х годах. Ермолаев работал также с Владимиром Васильевым, Александром Годуновым, Владимиром Тихоновым, Юрием Владимировым, Борисом Акимовым. Список не требует комментариев.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ: ПРАЗДНИК РАСКРЕПОЩЕНИЯ

Борис Акимов, народный артист СССР:

— После окончания училища в 1965 году я попал в Большой театр и сразу — к Ермолаеву. О его классе, в котором работали звезды, в школе ходили легенды, как о чем-то совершенно необыкновенном. Так все и оказалось. Когда я вошел, сразу увидел Васильева и Лавровского. Что они на этом уроке вытворяли ногами, не говоря уже о прыжках, — уму непостижимо! Первые два-три дня я просто был в шоке: оказывается, то, что я знал в балете, — это лишь частица того, что может быть. Ермолаев поставил меня за боковой станок и первые недели пребывал в раздражении: ходил мимо, постоянно потирая свой нос (это был его любимый жест), что-то бормоча, наверняка очень неелестное для меня, иногда останавливался и, глядя на мои экзерсисы, страдальчески повторял: «Пятая! Пятая!» И как бы мы ни старались сделать эту злосчастную пятую позицию чище, он был недоволен и требовал лучше.

Со временем я что-то постиг в его требованиях. Он давал на уроке совершенно нестандартные комбинации. У него вообще было нестандартное мышление. Все время что-то выдумывал, что-то сочинял. Ненавидел рутину. Одна репетиция была не похожа на другую. Иногда это было очень неудобно: я словно ломал тело, пытаюсь выполнить то, что он требовал. Но вдруг открывались какие-то шлюзы, я начинал увлекаться, постепенно мы ловили самую удобную координацию движений — и тут начинался праздник раскрепощения.

Еще в тот, первый год моей работы в театре я почувствовал, что Ермолаев мною доволен, ему со мной интересно. Но его предложение поехать на конкурс артистов балета в Варну все же было неожиданно. Мы начали готовиться. В вариации из «Корсара» он требовал, чтобы я показывал не просто пируэт, а особый — с заломом корпуса, так, чтобы на публику я не

смотрел, а смотрел на звездное небо. В вариации Принца из третьего акта «Лебединого» то, что шло на сцене, его не устраивало, он должен был удивить всех. Поэтому наш вариант для конкурса сильно отличался от принятых — в сторону усложнения. Это был такой каскад техники! Когда мы эту вариацию выстроили, я сказал: «Алексей Николаевич, я это не станцую, не выдержу». — «Выдержи!».

К этому же конкурсу он поставил мне и моей партнерше экспрессивный современный номер на музыку Рахманинова. Назывался «Первый поцелуй». Ермолаев на репетициях постоянно пенял мне на недостаточную страстность: «Ну как ты ее любишь? Ну как?» И тут же показывал, как в этом дуэте надо любить. В финале, когда я склонялся в поцелуе, он радостно восклицал: «Акиша, дожди!».

Когда я готовил с ним всю партию принца в «Лебедином», он пришел в репетиционный зал и сказал: «Мальчик, начнем. Завтра принеси белые перчатки и шляпу с пером». И мы недели две прогуливались — он требовал от меня, чтобы я до тонкости освоил аристократическую манеру ходить по сцене. Ермолаев пробовал, как мне лучше сделать первый выход принца, тогда шла редакция Мессерера, и там принц задумчиво глядит на пролетающих вдалеке лебедей. Как сесть на скамью, в анфас или профиль, или в полуоборот, или, может, лучше не сесть, а встать за ней... И как снимать перчатки, чтобы это был истинно королевский жест. При этом другому солисту он делал все поиному, как подходило его натуре. А в «Коньке-Горбунке» он учил меня, как строить характер Вариации с русской удалью. Мы придумали заливчатские позы, да еще с этаким ухарством Ивана: он лихо поправлял пятнерней волосы...

Его толкал на поиски азарт несостоявшегося хореографа. Так, как у него работала голова на соединении комбинаций, элементов, движений, — это что-то невероятное. Процесс был не всегда ровный: Ермолаев бунтовал и против самого себя, постоянно был недоволен сделанным, от перемен иногда появлялся хаос. Но когда все укладывалось, поражала безупречная логика результата. Это шло еще и от его музыкальности. Его же некогда сам Глазунов, послушав игру на рояле, звал в консерваторию. Мама, которую Ермолаев всю жизнь обожал беспредельно, хотела, чтобы он стал пианистом или дирижером.. Мы часто слышали, как



Алексей Ермолаев — Тибальд в балете «Ромео и Джульетта».

он перед началом класса играл на рояле — обычно это был Лист или Шопен; что-то бурно-эмоциональное. Иногда он брал тему из оперы «Евгений Онегин» и хулигански перекладывал ее в джаз. Музыка его взбодрила — и успокаивала. Он был очень раним. Я на репетициях наблюдал его столкновения с артистами: он легко шел на конфликт и первый же страдал от него. В таких случаях он говорил мне: «Акиша, разогревайся, я сейчас приду», — уходил куда-то, и я слышал издалека доносившиеся звуки рояля. Это было что-то лирическое. После смерти матери играть перестал. Совсем.

Он любил, чтобы было интересно. Может быть, поэтому терпеть не мог всяческие собрания и художественные вечера — в роли, зрителю — в театре. Он из всех нас вытаскивал нашу творческую жилку, заставлял ее постоянно пульсировать. Как истинный мастер, Ермолаев нас не учил, просто делал так, что мы у него учились главному: стандарт — это смерть.

