

ОНА человек беспокойной души. И всегда была такой. С тех самых пор, как о ней впервые заговорили. С самого начала возникли неожиданные, творческие выражения, ломающие устойчивость наших зрительских ощущений. Теперь, когда оглядываешься назад, понимаешь, что дело здесь не только в многогранности дарования артистки — качестве, целиком принадлежащем ее творчеству, — но и в самой ее натуре, в ее душевном складе.

Лебедь Майи Плисецкой — первое яркое впечатление, рожденное ее искусством. «Лебединая» линия ее танца и сегодня хранит для нас тайну, частицу чуда. Чувство нереальности возникает каждый раз, когда руки балерины нежно и властно начинают свой танцевальный рассказ, когда в бесконечном потоке струящихся движений рождается образ величавой, ускользающей красоты. Руки-волны, руки-струи — они стали поэтическим образом творчества Майи Плисецкой...

Белый лебедь — не просто фантастический персонаж волшебной сказки. «Лебединое озеро» — это поэма о добре, о красоте человеческой, об извечной борьбе за их жизнь, за их победу.

Кажется, с детства Майя Плисецкая готовилась к своим лебединым танцам. Еще будучи ученицей балетной школы, она вышла на сцену Большого театра Союза ССР в шестерке маленьких лебедей, потом ее видели в вальсе трех лебедей. На эстраде она исполнила «Умиряющего лебедя» Сен-Санса, и, наконец, она — Одетта, королева лебедей. Одетта — Одиллия, единая в двух лицах героиня балета Петра Ильича Чайковского.

С Лебедем Плисецкой в наш балет пришло новое понимание пластической красоты танца — оно как бы обрело новое измерение.

Танец Плисецкой — это музыка линий, музыка поз, танцевального рисунка. Всем существом своим балерина чутко вторит тончайшим мелодическим акцентам, как голосом, выпевает песнь скрипок и виолончелей.

Белый лебедь Плисецкой сегодня знаком всем, и трудно представить себе, что в балете его когда-то не было. Что когда-то в первый раз Одетта замерла в арабеске так, как теперь вслед за Плисецкой замирают другие исполнительницы: руки гордо отброшены назад, застыли в широком, парящем взмахе, голова запрокинута, веки сомкнуты, и вся фигура на миг оцепенела в торжественной и скорбной неподвижности. Этой, собственного сочинения, позы танцовщица венчает свой дуэт с принцем, вписывая новый штрих в старый классический текст балета.

Беспокойная и дерзкая страсть к сотворчеству овладела ею давно, и теперь уже не пересчитать всех деталей, нюансов, движений, введенных ею в канонические тексты балетов. Они есть и в «Дон Кихоте», и в «Вальс-пуриевой ночи», и в «Раймонде»... В «Лебеде» Сен-Санса Плисецкая, продолжив тему «Лебединого озера», снова слагает собственный финал: вскинутая над головой кисть руки посылает последний зов жизни — этот пластический всплеск гармонично и страстно завершает лебедию песню.

Способность танцевальным движением, позой, жестом вводить в партию значительные, интересные новшества — часть артистической натуры Плисецкой, личности смелой, деятельной. Увидеть старый, всем известный балетный образ совсем свежим глазом, предложить иное, нетрадиционное его исполнение, создать новую интерпретацию роли — но ведь это совсем не просто, — привычное явление в балете весьма живуче.

О Майе Плисецкой в самые первые ее сезоны сложилось представление, как о лирической танцовщице. И ей немалых трудов стоило добиться исполнения «Лебединого озера»: в ее Одиллию никто не верил. «Ну, какая ты обольстительница?» — говорил ей главный балетмейстер. Но все-таки разрешил дебют. И вот ее Одиллия много лет соперничает с ее Одеттой. Позже один зарубежный критик воскликнет: «Она парит и ранит!».

Демон зла у Майи Плисецкой столь же танцевально красив, как благородный Бе-



люди искусства

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕ

Наталия АРКИНА

лый лебедь. Одиллия Плисецкой — многогранный образ, он создан не одной красивой блестящей, экспрессивной танца. Ее Одиллия — талантливая актриса, она заманивает принца в ловушку, имитируя свое сходство с Одеттой не только лицом, но и танцем. В адажио ее руки обретают мягкую певучесть, властную нежность. Когда возникает опасность разоблачения, Одиллия, совсем как Лебедь, припадает к земле, совсем как у Лебедей, ее руки источают поток струящихся движений. А дальше она завораживает принца танцевальным крещендо: мчится, взлетает стрелой, кружит дьявольскими спиралями и, наконец, поразив цель — сердце, исчезает...

Казалось бы, все просто должно сложиться в жизни танцовщицы, с одинаковым успехом выступившей в партии лирической и партии бравурной. Однако новую роль — Китри — снова пришлось брать штурмом. Героиня балета «Дон Кихот» благодаря исполнительской традиции многим виделась этакой звонкой пружинкой, маленькой, быстрой, юркой. А у Плисецкой — широта, размах танцевального движения, удлинённые пропорции тела. Сейчас кажется странным, но на ее дебют неверующих собралось множество. А потом Китри стали называть ее коронной ролью. И до сих пор так кое-кто считает. (Впрочем, такие понятия, как «лучшая роль», «коронный балет», относить к Плисецкой не следует, балерина очень любит опровергать их своей новой работой).

Сегодня трудно принять иное понимание танцев героини «Дон Кихота», нежели то, что предложила Майя Плисецкая, нельзя представить себе, что Китри и Дульсинея — это разные женщины: одна из сна, другая из пестрой городской толпы. У Плисецкой это одно лицо, и в шаловливых, виртуозных танцах Китри всегда живет второй, чуть загадочный, романтический план, выделяющий ее из людской массы и придающий каждому ее движению свободную широту дыхания, особую открытость. Мечта о Дульсинеи коснулась Китри, и потому так победен ее ликующий, гордый танец.

В этой партии, пожалуй, исчерпала себя до дна стихия танца радости, ослепительных солнечных красок. А рядом в творчестве Плисецкой были Раймонда и Вакханка, Аврора и Лауренсия, была пушкинская Зарема. Возможно, это ее «летучая тень» предсказала трагические образы будущей — причудливую женщину-ящерку из «Каменного

цветка», несчастную царицу Мехменэ из древней восточной легенды. Вспомним: гибкие руки танцовщицы плетут изощренный танцевальный узор, тело прогибается черными дугами, взмывает над головой юноши, камнем падает на землю — танец любви и отчаяния, дуэт Мехменэ-Бану и Ферхада из балета «Легенда о любви» Арифа Меликова, поставленного хореографом Юрием Григоровичем.

...Таинственным огнем сверкнули русалочьи глаза — зеленая ящерка выскользнула из расщелины скалы, в руках вкрадчивая мягкость, гибкая цепкость, танец ее прихотлив и изменчив, как изменчива душа сказочной Хозяйки Медной горы, героини «Каменного цветка» С. Прокофьева.

И в каждой роли Плисецкая обнаруживает дар творить танцем образ. Балет — могучее искусство, такой вывод делаешь всякий раз, когда видишь ее на сцене. Шли годы, а спор артистки о праве нарушать привычное продолжался. Почему в балете так любят устанавливать границы, канонизировать формы, возводить единичное в ранг единственно возможного? Со временем Майя Плисецкая привыкла к мысли о том, что путь ко многим ролям у нее начинается с преодоления психологических барьеров. Убедить всех в своей правоте сначала в репетиционном зале, потом со сцены — таков путь к зрителю ее Джульетты и других, более поздних партий. И это в известной мере сформировало ее характер, утвердило сегодняшнюю веру в то, что трудности, творческое бремя — ее судьба, что от этого куда не уйдешь, что каждая интересная роль — это драматургия завоевания новой высоты, где на карту ставятся все прошлые завоевания, все прошлые успехи. Значит, нужно быть не просто решительной — нужно быть отважной!

Наряду с этими индивидуальными сложностями жизнь балерины наполняют трудности, общие для людей ее профессии. Балетное искусство — это и творчество, это и огромный физический труд, порой тяжкий груз, бремя отказа от радостей повседневных, житейских, человеческих. Балетный театр — не только спектакли и репетиции, это еще и ежедневный тренаж, «семь потов» школьного урока, это подготовка к гастролям и сами гастроли с их во много раз увеличенными нагрузками, это довольно утомительная процедура примерки костюмов (они часто обновляются, ибо быстро изнашиваются, а еще быстрее

изнашиваются балетные туфли — две пары за одно «Лебединое озеро»). Балет — это жестокий режим питания и, к сожалению, это еще и производственные болезни и спортивные травмы. Но балет — это и жизнь в мире музыки и поэзии, жизнь в мире Чайковского, Баха, Бизе, Прокофьева...

Когда Майя Плисецкая перетанцевала весь балетный репертуар, встал вопрос: что делать дальше? Ведь многие большие балерины так и ушли со сцены, не дождавшись для себя совершенно новых, своих «собственных» ролей. В такие беспоконные дни большие художники балета обычно обращаются к большому писателю, к большому музыкантам.

Первая мысль была — «Кармен». Вторая — «Анна Каренина».

Музыкальную транскрипцию партитуры Жоржа Бизе написал Родион Щедрин, хореографом стал кубинский балетмейстер Альберто Алонсо. Так родилась «Кармен-сюита», балет, созданный специально для Майи Плисецкой.

Авторы спектакля и танцовщица освободили образ Кармен от шаблонов и штампов «Кармен» оперной сцены. Не звезда и примадонна, а «чертова девка», «колдунья» из банды контрабандистов, с табачной фабрики, с площади Севильи или еще невеста откуда взявшаяся, обрушилась на беднягу солдата, на красавчика тореро, на всю толпу, безликую и бездушную, пришедшую на бой быков. Она одна среди всех — живая, яркая личность, неповторимая, никому не подвластная, неистовая, как стихия, а потому обреченная. В этом спектакле Плисецкая и постановщик балета заявляют: жизнь Кармен — битва, поединок, смертельная схватка. Это испанская коррида, с ее трагическим азартом, фатальной драматургией, коррида, в которой Кармен суждено прожить короткие, но пронзительные мгновения, обжечь всех своим огнем и самой сгореть дотла. Она гибнет, наткнувшись на нож Хосе, и, умирая, улыбается чему-то своему, сокровенному, тому, что сильнее смерти...

Трагическая тема овладела ею надолго. В свое время ей советовали подумать о роли шекспировской Клеопатры, о чем-нибудь античном, о Федре, например. Она выбрала Анну Каренину. Этот выбор дерзость? Наивность? Замысел был доведен до воплощения в спектакле. Балет «Анна Каренина» на музыку Родиона Щедрина был поставлен самой Плисецкой совместно с Наталией Рыженко и Виктором Смирновым-Головановым.

«Анна Каренина» — это громко и страстно заявленная потребность Майи Плисецкой сказать на языке своего искусства о великой любви, о женской душе — трагической и непонятой. Это фантазия на тему великого романа. В танце Плисецкой живут многие трагические женские судьбы, и, может быть, поэтому ее танец драматичен с самого начала. С самых первых эпизодов балета в позах, движениях артистки, в ее глазах — предначертанность судьбы, это изначальный мотив жизни образа. Даже, когда Анна беспечна, когда ее душевное настроение — созерцательный покой, ответ трагедии, ее приближение, «блеск зарниц» уже ощутимы. А дальше в танцевальных монологах и диалогах спектакля Плисецкая открывает великое «подводное» течение жизни, обнажая внутренний, духовный мир человека.

В каждом балете, в каждой роли, воплощая образ, характер, артистка укрупняет в нем индивидуальное, конкретное, возводит их в степень поэтического обобщения.

Искусство Плисецкой собрало воедино самые важные и яркие черты современного балетного театра и, в первую очередь, его способность с помощью обобщенных танцевальных образов решать серьезные, сложные темы. Ее танец сосредоточил в себе все красивое, все богатство и разнообразие классической хореографии. А сама Майя Плисецкая стала сегодня для зрителей разных стран мира собирательным образом классической танцовщицы, стала для них символом балета.

Фото корреспондента АПН В. Малышева.