...НЕ ГОВОРЯ УЖ О ТАЛАНТЕ

ДИАЛОГ

Майя ПЛИСЕЦКАЯ — Андрей ПЕТРОВ

А. ПЕТРОВ. Сто раз уже говорилось, что любое дело — сегодня особенно — требует профессионального к себе отношения по крайней мере. Не говорю уж о таланте и прочем. Но, наверное, нигде так сразу — отчетливо — не виден дилетант, как в искусстве...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. В балете, например, это видно именно сразу — с первых тактов. Если говорить узкоспециально, то профессионал сразу заметит, правильно или неправильно балерина танцует, то есть правильно или неправильно она делает все па, все движения, когда это «чистая» классика и когда — любительщина. Если вы хотите, как лакмусовой бумажкой, проверить профессиональность балерины, это можно сделать в балетном классе и на образцах нашего репертуара — таких, как партии из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы». Если говорить еще короче, можно оставить одно «Лебединое озеро». Я думаю, что классическая балерина, которая хорошо танцует «Лебединое озеро», может станцевать все. «Лебединое озеро» — это паспорт на профессионализм.

А. ПЕТРОВ. Но профессионализм в искусстве — это нечто не раз и навсегда застывшее. И критерии, которые мы предъявляем к мастерству художника, все время повышаются. Например, многое в композиторской технике, то, что раньше считалось принадлежностью только выдающихся мастеров, сегодня превратилось в норму.

Возьмем симфонические партитуры Прокофьева, Шостаковича и, скажем, Гайдна, Генделя, Глюка и сравним их по степени виртуозности оркестра. Мы увидим, что в фактуре, в богатстве использования оркестровых групп или отдельных инструментов произошли колоссальные изменения. Вплоть до того, что даже расширились диапазоны звучания инструментов, а в XX веке буквально перед каждым из них открылись новые возможности, которые в прошлом веке просто не были известны. Это относится и к струнной группе оркестра, и к медной группе: раньше в основном медные использовались в аккордах или в фанфарных темах; сейчас они соревнуются по виртуозности, легкости и сложности пассажей со струнными и деревянными духовыми инструментами.

А гармония?.. Теперь, кроме классической, необходимо знание и современной гармонии, и полифонии, и каких-то стилевых направлений и иных оркестровых составов, которые рождены нашим веком — симфоджаз и прочее... Все это композитор должен знать, потому что очень многое составляет понятие «музыка наших дней».

То есть определение профессионализма композитора стало более емким и требует в наше время еще больших познаний, чем в XIX веке.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Знаете, я вообще очень уважаю профессионалов своего дела и презираю дилетантов. Во всех областях. Если говорить о балете, то ученики Агриппины Вагановой — какая бы мера таланта ни была им отпущена — все профессионалы. Они грамотно «пишут». Они в «письмах» не делают ошибок, потому что окончили академию Вагановой.

Марина Тимофеевна Семенова рассказала мне такой случай: давным-давно, еще до революции, когда итальянка Пьерина Леньяни на сцене Мариинского театра впервые сделала 32 фуэте, все ахнули. Тогда такого движения не знали. В балете его не существовало.

На следующий день в классе все — и артисты, и знаменитые педагоги—пробовали повторить: и так, и сяк — и падали. И вдруг Ваганова, шепелявя — такой у нее был дефект речи, — сказала: «Она сделала вот так», — встала и точно скопировала фуэте. Без тренировки! Вся труппа смотрела, а она одна поняла, в чем фокус...

В классе педагог может сказать, допустим: «Ты висишь на палке...» Значит, неправильно стоишь: надо стоять так, чтобы отпустить палку и удержаться. На собственных ногах. Но ребенок не знает, в чем дело. «Ты висишь...» Ну, висит. Что же сделать, чтобы не висеть?.. А Ваганова подходила и говорила: «Переложи руку вот так», — и ты переставала висеть. И так — все.

Так все — от начала и до конца обучения. И потому у нее были все разные. Учились у одного педагога, а — разные. Просто ничего общего. Но они все окончили академию Вагановой. Страшно трудный класс! Но, я уверена, из трех тысяч учениц Вагановой две с половиной вообще не стали бы балеринами, если бы учились не у нее.

Аналогичные вещи я могла бы рассказать и об Асафе Михайловиче Мессерере, у которого занимаюсь почти всю жизнь. Кстати, только у Вагановой и Мессерера есть настоящие книги о методике классического танца.

А. ПЕТРОВ. У вас роль педагога в системе обучения особая.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Конечно, у композиторов иная специфика, совсем иная.

А. ПЕТРОВ. И нельзя стать хорошей балериной, нигде не учась? Вот так — самой?

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Нет. Сразу будет видна неграмотность.

А. ПЕТРОВ. Специфика профессии композитора иная. Воспитание балерины или танцора требует максимального участия педагога, и талант ученика в значительной степени определяет и талант будущего артиста. А если взять писателя, художника, композитора, то там, мне кажется, роль педагога много меньше.

Ведь история знает немало выдающихся художников и писателей, которые не проходили систематических курсов под руководством педагогов: знакомясь с великими образцами литературы и искусства, они развивались и созревали, так сказать, самостоятельно. Что же касается моей профессии, то здесь иначе: почти нет крупных композиторов, которые где-то или у кого-то не учились бы. Потому что наша профессия, повторяю, подразумевает изучение таких дисциплин, как полифония, гармония, оркестровка, анализ форм, которые гораздо удобнее и легче изучать с педагогом.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Без полифонии, без гармонии вы не можете обойтись — я не могу обойтись без станка. То же самое. Это есть грамота.

А. ПЕТРОВ. Но у вас за этой грамотой должна стоять личность педагога. А у нас им может быть, в общем-то, и честный, знающий учитель, который добросовестно передаст свои знания. Но, конечно, он уже в такой степени не повлияет на формирование музыканта как художника. Мы знаем много примеров, когда выдающиеся композиторы учились у средних педагогов. Но проще, конечно, вспомнить, что великий Бах был, по существу, самоучкой...

Такое, по-видимому, невозможно, Майя Михайловна, в балете. Тут обучение идет другими путями... Наверное, более сходно воспитание танцоров и вокалистов... Потому что можно испортить голос на всю жизнь, а можно поставить правильно.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Постановка — вот самое главное. Почему у вагановских учениц все выходило и выходит без лишних усилий? Потому что постановка тела правильна. А другая падает — даже не потому, что она не способна к танцу: просто не знает, как сделать правильно.

А. ПЕТРОВ. Это — учеба. Но вот она окончена, начинается работа... Воспитание профессионала продолжается — уже в том коллективе, куда он попадает. И здесь многое зависит от того, кто возглавляет театр или оркестр. По существу, каждый талантливый коллектив — это особая школа.

Мне кажется, что очень хорошо, когда выдающиеся профессионалы, балетмейстеры или режиссеры, стоят во главе «своей» труппы, имеют «свой» оригинальный репертуар, «своих» композиторов, художников, актеров, которые выражают их идеи. В этом случае неизбежна обратная связь: артиста будет воспитывать все — начиная с принципиально важных вещей и вплоть до архитектуры здания театра, афиш, театральных программок. Я думаю, что иногда это складывается счастливо и режиссер в течение многих лет своей деятельности подбирает актеров, которые как нельзя более отвечают его идеям, его стилю. Но бывает и по-другому.

Я могу назвать нашего ленинградца — Якобсона — очень яркую личность в хореографии. Может, вы со мной не согласитесь, но я считаю, что он особенно силен в миниатюрах или одноактных балетах, а не в «полнометражных». Он сделал много интересного и в балете «Спартак», и в балете «Шурале», но все-таки если бы Якобсон с самого начала имел свою труппу — театр малых балетных форм со своими актерами, с композиторами, художниками, которые бы для него писали, — то он, наверное, смог бы сделать еще больше, чем сделал.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Да, наверное. Создавать великолепные балетные «новеллы» гораздо лучше, чем плохую «многотомную» хореографию, как делают некоторые. Но я не согласна с вами: «Спартак» Якобсону в Ленинграде, как и Игорю Моисееву в Москве, до конца не удался по другим причинам.

Моисеев поставил балет замечательно. У него были отдельные сцены просто блистательные, например, массовый бой гладиаторов, таких боев было даже несколько. Это был Театр! Но Спартак и Красс у Моисеева и Якобсона были **нетанцующие**. И в этом — просчет двух первых постановок. Балет — это все-таки прежде всего танец. И главный выигрыш Юрия Григоровича именно в том, что он учел этот недостаток — у него Спартак и Красс танцуют. К тому же он имел «в руках» Владимира Васильева... Игорь Моисеев сказал мне такую фразу: «У меня не было Васильева...».

А. ПЕТРОВ. Вот что может дать целому спектаклю профессионал высочайшего класса. Еще одна иллюстрация к старым, как мир, разговорам о том, что в конечном счете талант в искусстве определяет все, и сумма средних дарований, какие бы они ни были, не заменяет личность в искусстве. Тут уже закон арифметики не действует.

По-видимому, искусство — это единственная сфера, где можно терпеть культ личности...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Если это культ таланта — да. Однако если человек, стоящий во главе театра, сам ставит все спектакли, неизбежно повторяясь, не допуская никого другого, — это неминуемо ведет к снижению уровня профессионального мастерства труппы. Художественная коллегия — все же более действенная гарантия заинтересованности в разнообразии репертуара, здесь может быть больше возможностей для творчества. Есть и такой резон.

Когда первоклассным оркестром всегда дирижирует один и тот же человек, профессиональное мастерство оркестрантов неизбежно падает. Каким бы гениальным ни был дирижер, невозможно, чтобы оркестр работал только с ним. И таких оркестров у нас нет.

А. ПЕТРОВ. Видимо, тут есть разница между театром балета и драматическим.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Очевидно, да.

А. ПЕТРОВ. С другой стороны, можно привести в пример Евгения Мравинского: его личный репертуар сузился, кажется, до предела. Но Мравинский в каждом исполняемом им сочинении постепенно находит все большие глубины, и чем дальше, тем больше оттачивает мастерство оркестрантов. Например, каждый раз, собираясь исполнить Пятую симфонию Чайковского, он как бы начинает работу опять с самого начала.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Но с оркестром Мравинского, помимо самого Евгения Александровича, выступают разные дирижеры! И у нас нельзя танцевать всю жизнь одно и то же. У нас должны быть разнообразный репертуар и разные балетмейстеры. Тогда каждая новая работа в театре талантливого балетмейстера — это какая-то новая возможность дальнейшего творческого роста.

Возьмите Касьяна Голейзовского. С Голейзовского вообще началась новая эра в балете. Трудно перечислить все, что он придумал и без чего немыслима современная хореография. Кстати, замечательно поставленный им балет «Лейли и Меджнун» вполне можно было бы восстановить. Так вот, Голейзовский всегда слушал танцоров и часто шел им навстречу, но его влияние, его почерк все равно, конечно, были видны. А есть такой тип балетмейстеров: они предлагают единственный вариант. «Делай то, что я говорю». Вне зависимости от того, подходит это тебе или не подходит, нравится или нет, можешь ты это делать или не можешь. Только так.

А. ПЕТРОВ. Наверное, таков Баланчин?

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Вот не знаю, как Баланчин: я с ним не работала. А с Роланом Пети работала. Он отличается тем, что умеет сделать роль на определенного актера. Это значит, что если он создает партию специально для вас, то берет именно ваши возможности. Причем Пети умеет это в такой степени, что после вас вашу партию никто повторить не сможет, потому что сразу видно: чужое.

А. ПЕТРОВ. Я потому спросил о Баланчине, что видел некоторые спектакли, поставленные им в разных труппах, и, насколько я понял, все сделано примерно одинаково.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Нет, это другое дело, когда на разных сценах ставят спектакль одного и того же балетмейстера: его как поставили, так и переносят. Но когда балетмейстер ставил спектакль, то имел в виду определенных танцоров или действительно среднеарифметическое?.. Вообще похоже, что Баланчин ставит так...

Иногда это идет от убеждения художника: он считает, что нужно — только так. А иногда — от бедности: маэстро больше ничего придумать не может. Есть еще и такие: они приходят на репетиции «готовые», не импровизируют. Они твердо знают и помнят танец, и их сбить невозможно.

А вот Якобсон — исключительного таланта человек, имеющий огромное количество подражателей, что уже само по себе за что-то говорит, — творит на сцене. «Это получилось?.. Так и оставь. А это не получилось?.. Ну-ка, сделай иначе...» Он, как скульптор, работает «в глине» — лепит танец на актере. У него свой почерк, и инородное поэтому сразу видно. Назавтра он может сказать: «Я так поставил, но это же не мое!» — и переделает.

Но вот еще что интересно: балетмейстеры не только учат, но и сами учатся, причем не всегда «под одной крышей» с учителем. Великолепные балетмейстеры, абсолютно не похожие один на другого, — Морис Бежар, Ролан Пети, Джордж Баланчин, Джером Роббинс — я вам четверых назвала, лучшее, что сейчас есть в зарубежном балете, — все они, в общем, школы Голейзовского. Его можно назвать их учителем: хотя «впрямую» никто из четверых у Голейзовского не учился, но все они в той или иной мере развивают его идеи.

А. ПЕТРОВ. Архитекторы рассказывали мне о Корбюзье: он сделал достаточно много, но большая заслуга его и в том, что каждая новая работа была поиском, экспериментом и открывала новые перспективы. Он бросал идеи, не всегда доводя их до логического конца, предоставляя разрабатывать ученикам и последователям. Это и в музыке встречается...

Одни выдающиеся мастера — так складывается их судьба — доводят идеи до какого-то мыслимого предела, и все. Я думаю, такова судьба Скрябина. Он ведь в своих гениальных произведениях максимально высказал и максимально использовал свои художественные принципы. На избранном им пути он сказал все, тут трудно что-либо добавить. Именно поэтому его последователи, «скрябинисты», не оставили заметного следа в музыке. А другие многое не доводят до конца, но сами их идеи, их замыслы дают пищу многим и многим. Таким был Мусоргский. Не случайно существует много редакций «Бориса Годунова» и «Хованщины», вплоть до последней редакции Шостаковича. Но новые задачи, которые ставил Мусоргский перед музыкальным искусством, принципиально иной подход к народному творчеству, поиски более выразительных художественных средств — все это было подхвачено и нашло свое развитие и у Прокофьева, и у Шостаковича, и, по-своему, у французских импрессионистов, особенно у Дебюсси.

Поэтому я и думаю, что, вероятно, разной бывает судьба таланта в искусстве: одни оставляют свое наследие в классически завершенных формах, а другие хотя и не все решают сами, но ставят проблемы, которые создают основу для дальнейшего развития искусства.

Вот как раз я подумал о Голейзовском...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. У Голейзовского — абсолютно то, что вы сказали. Совершенно все правильно...

А. ПЕТРОВ. Я для себя профессионализм композитора определяю так. Часто о художнике говорят: «это человек, который делает то, что может». Есть люди, делающие свое дело прекрасно, но у них — определенные рамки: только песня, например. А настоящий профессионализм для меня начинается тогда, когда человек может сделать то, что нужно: написать песню, симфонию, оперу и т. д. Скажем, у выдающегося композитора-песенника наших дней Соловьева-Седого есть не только песни, но и балеты, и оперетты, и инструментальные произведения.

Вообще профессионализм — основа дальнейшего развития любого мастера. Через эту стадию изучения и освоения классического наследия должен пройти каждый — писатель, художник, композитор. Мы видим, что все выдающиеся художники XX века одновременно являются и блестящими мастерами, владеющими всей техникой своей профессии. Например, по некоторым произведениям Пикассо, сделанным в более современной манере, не скажешь, что он хорошо владеет рисунком. Однако есть у Пикассо работы, где видно, что он блестящий рисовальщик. «Простота» Пикассо обманчива — за ней не всегда разглядишь огромное мастерство.

Я говорю это к тому, что за некоторыми произведениями «модерн» очень легко спрятаться человеку, плохо владеющему техникой своей профессии. В изобразительном искусстве это абстрактная живопись. На многих фестивалях авангардной музыки за рубежом часто исполняются произведения, рассчитанные на использование инструментов в совершенно не свойственной им манере. Например, исполнитель на глазах у публики разбирает тромбон и «отдельно дует» в каждую деталь, стучит ими друг о друга... Но для такого «искусства» надо быть не профессиональным музыкантом, а профессиональным шарлатаном.

Я как-то присутствовал на разучивании моего сочинения одним зарубежным оркестром. Там есть эпизод: весь оркестр играет полифоническую «ткань», где много сложных интонаций и интервалов в каждом голосе, что требует от музыкантов очень чистого строя и очень чистой и точной интонации. Они долго бились над этим местом — гораздо дольше, чем любой из наших оркестров. Это — коллектив, в последнее время специализирующийся на исполнении современной музыки, даже авангардистского толка. Когда я удивился, что известный оркестр так долго разучивает, дирижер мне ответил: «Мы переиграли слишком много партитур, где умение музыкантов используется в очень ограниченном плане — для извлечения всяких необычных звуков, и отвыкли от «обычной» музыки...».

Вот они отвыкли от «обычной» музыки, которую легко мог исполнить профессионал прошлого века — любой, не говоря уже о выдающихся, которых мы знаем по воспоминаниям современников.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. А сейчас мы можем убедиться во многом лично, потому что родился кинематограф. Он и венчает славой, и развенчивает. В одинаковой степени. Бывает, легенда остается...

А. ПЕТРОВ. Бывает и наоборот. При всем том, что нужно сделать очень большую скидку на несовершенство кинотехники, на качество записи, все равно и сейчас можно составить впечатление, скажем, о стиле пения, манере исполнения и т. д. И ощущения не всегда таковы, как мы ожидали.

Вот, например, существует много записей Шаляпина и Собинова. Но если бы сегодня Шаляпин появился на сцене Большого театра и пел бы Бориса Годунова, это могло, мне кажется, разочаровать многих. Вот я почти уверен, я чувствую...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Знаете, что я вам скажу?

А. ПЕТРОВ. ...Я чувствую...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Шаляпин сегодня спел бы Бориса совсем не так, как тогда. Не было бы разочарования.

А. ПЕТРОВ. Но манера и стиль, которые присущи...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. А у него была бы другая манера и другой стиль.

А. ПЕТРОВ. Но это был бы уже не Шаляпин. Это был бы, скажем, Николай Гяуров...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Нет, это был бы Шаляпин. Мы все меняем стиль, не всегда даже думая об этом. Все происходит постепенно и непроизвольно, например, у тех, кто долго на сцене. Вот я давно на сцене, я танцевала вначале совсем в другой манере, чем теперь. Время идет, и мы движемся вместе с временем. Такой гений, как Шаляпин, спел бы Бориса так, что мы были бы от него в восторге и сегодня.

А. ПЕТРОВ. В наше время все большее значение приобретает «общественное звучание» человека. Вот, например, Стравинский и Шостакович — великие музыканты нашего века — кто они «вне музыки»?

Стравинский — человек с острыми, подчас парадоксальными и крайне субъективными суждениями, очень агрессивный в художественных спорах. Он мало воспринимал создававшуюся вокруг него музыку, был изолирован от окружающего его бурного мира и сплошь и рядом опровергал своим творчеством высказываемые им суждения.

А Шостакович пристально и внимательно следит за всем, что происходит вокруг, — в жизни, в политике, в искусстве. Он живет и нашими праздниками, и нашими буднями, радуясь успехам коллег и печалясь их неудачам. Он предельно объективен и удивительно терпим к иным точкам зрения в искусстве. И своей музыкой он постоянно подтверждает все то, что говорит «вне музыки». В этом смысле он для меня является идеалом современного художника и гражданина... А мы можем, кстати, вспомнить хоть одного ныне здравствующего писателя, художника, композитора, про которого можно сказать: он очень талантливый, но — несовременный? Наверное, нет, да?

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Если он несовременен, если устарел, значит, не так уж талантлив.

А. ПЕТРОВ. То есть вы проводите знак равенства между талантом и современностью: все, что талантливо, то современно. И все, что бездарно...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. ...то никому не надо. Ну, просто никому не надо — ни в какие века.

А. ПЕТРОВ. То есть любой талантливый художник обязательно современен.

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Совершенно точно. Абсолютно. Вот это я хотела сказать.

А знаете, что еще учит профессионализму? Кино. В разные годы я, например, была снята в разных балетах, по кусочкам. Снимал обычно оператор Хавчин, он мне потом показывал. Я замечала массу недостатков, которые могла исправить только увидя себя со стороны. Вообще кинематограф — это, конечно, школа профессионализма.

Совсем недавно я видела фильм Ираклия Андроникова о старых мастерах — его несколько раз показывали по телевидению. Кстати, не только очень интересная, но и очень поучительная передача... Москвин был и остался великим...

А. ПЕТРОВ. А-а-а, я знаю эту передачу! Там Москвин показан в «Царе Федоре Иоанновиче».

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Маленький отрывок, да. А как играл Тарханов! Как прочитал монолог Барона Качалов! Они остались великими.

Но как танцевали некоторые наши балерины!.. Теперь уже никого не уговоришь, что они были замечательными. Ни под каким видом. Никакие слова не помогут — пленка есть. Смотрите сами.

Мы сейчас видим старых актеров, певцов, смотрим и теперешних. И слышим, как говорят: сейчас потрясающая пленка, техника съемки — выше некуда, трансфокаторы, наплывы, фокусы разные, а раньше были плохие аппараты, где дергались эти несчастные 16 кадров в секунду... Но я смотрю старую пленку и вижу вот что.

Анна Павлова снята в крошечной комнатке в пять квадратных метров. Аппарат не следует за балериной — он стоит намертво. Как вкопанный. Она делает шаг — и в кадре остается только нога, тела уже не видно. В этих злосчастных условиях нельзя показать ни умения, ни таланта, ни мастерства — совершенно ничего. Она снята в таких условиях, в каких танцевать нельзя. Я видела, что она не может показать и миллионной доли того, на что способна, что ей мешают эти рамки... Но я увидела гениальную Павлову... Я потом две ночи уснуть не могла — только она у меня в глазах стояла...

Недавно я смотрела еще один фильм о балете, снятый лет двадцать назад. Там в одном из номеров диктор говорит: «Смотрите, как потрясающе!..» — а мы видим корявые движения балерины, просто пародию на балет, и это ничего, кроме смеха — причем громкого, — не вызывает. В другом эпизоде: «Мы смотрим трепетную такую-то в такой-то партии...» — а я вижу бледный, недопеченный блин. И несовершенное кино, когда-то запечатлевшее Анну Павлову, нам это доказывает. Потому что кино проявляет личность, и техника съемки здесь ни при чем.

А вот недавний английский фильм: цвет, огромная сцена, снимали четырьмя камерами одновременно... А я смотрела и вспоминала балерину, снятую в тесной комнатке. Я бы там не сделала ни одного движения. Я просто не знаю, что можно сделать в такой комнате. Но мы видим в каждом ее па талант.

Вот Павлова танцует «Ночь» Рубинштейна. Она делает первое движение... Полсекунды — и все понятно...

Нет, рядом с Анной Павловой никто не может встать. Она была великая артистка. Мы вот называли с вами имена, и, кажется, много. А это не так: их много, но их страшно мало!.. У нас в балете в самое последнее время всего три ярких таланта появились — Надя Павлова из Перми, Михаил Барышников из Ленинграда и Александр Годунов из Риги, приглашенный в Москву Игорем Моисеевым.

Изумительная балерина Надя Павлова. Она слишком хороша, если так можно выразиться. Хотелось бы надеяться, что она скоро будет приглашена работать в Большой театр... Вы только представьте себе, какой был бы успех у Нади Павловой с Барышниковым в «Жизели» на сцене Большого театра!

А. ПЕТРОВ. Можно представить себе...

М. ПЛИСЕЦКАЯ. Это осталось бы в памяти, потому что настоящее всегда остается...

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНЯКА