

нашим корреспонденту, о «тайнах»

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ

Майя Михайловна положила на стол пачку фотографий: «Здесь вся моя творческая биография». Снимки большие и маленькие, сделанные театральным фотографом во время репетиций и известными фотохудожниками. Один из самых первых — четырнадцатилетняя воспитанница Московского хореографического училища Майя Плисецкая, танцующая вариацию из гран па из балета «Пахита». Снимки — Аврора, Жар-птица, Китри, Царь-девица, Лауренсия, Мехменз Бану, Зарема, Одетта, Хозяйка Медной горы, Раймонда, Кармен, Анна Каренина. Айседора, Нина Заречная, Федра, Леда, Анна Сергеевна...

— Майя Михайловна, в чем видите вы назначение художника?

— Как часто, задумываясь о своем предназначении, о своих обязанностях — а можно ли быть истинным художником, не неся никаких обязанностей перед обществом? — мы ссылались на прекрасную пушкинскую строку: «И чувства добрые я лирой пробуждал».

В наш суровый век, который может стать последним в летописи истории человечества, нашей цивилизации, мало лишь пробуждать доброту, надо будить совесть. Культура — это не просто сумма сочиненных книг, написанных симфоний и живописных полотен, снятых фильмов и поставленных спектаклей. Культура — это общение, символ коллективного самосознания и коллективная память: свидетельство, кем мы были и кем стали. Вот почему так важен культурный обмен между странами. И хорошо бы, чтобы после женеваской встречи на высшем уровне культурные связи с США стали реальностью нашей жизни.

— Когда вы впервые почувствовали себя актрисой?

— Самые первые сценические впечатления были детскими. Сколько себя помню, я всегда была на сцене. Участвовала во всех спектаклях театра, где были заняты дети. Танцевала в специально поставленных концертных номерах.

Когда я заканчивала хореографическое училище, шла война. Театр эвакуировался в Куйбышев, и здесь, в Москве, в филиале Большого театра, Михаил Габович собрал труппу из оставшихся артистов. В нее вошли некоторые учащиеся выпускного класса, среди них и я. К тому времени, когда театр вернулся из Куйбышева, я танцевала уже сорок сольных партий. Поэтому превращение из ученицы в артистку, балерину совершилось для меня незаметно. Первые спектакли в Большом театре — это был уже мой старый репертуар. Так что первых взрослых актерских впечатлений, в которых отдаешь себе отчет, не было. Я всегда ощущала себя актрисой.

— Над партией Маши в балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» — вашей первой главной партией — вы некоторое время работали с замечательным советским педагогом А. Я. Вагановой. Расскажите, пожалуйста, о ней.

— Я работала с Вагановой совсем не долго, три месяца. Но за это время узнала столько, сколько, может быть, не узнала за всю свою жизнь. Помню, я танцевала одну из двух виллис в «Жизели». В этой партии есть движение — так, ничего особенного, но него никто и внимания то никогда не обращает. Но на одном из спектаклей я сделала это движение иначе, так, как показала мне его Ваганова, и вдруг раздался гром аплодисментов.

Для того чтобы быть настоящим педагогом, нужен особый дар. Педагогом нужно родиться. А у нас бывает мнение, что танцовщик, окончивший свою карьеру, оставивший сцену, чуть ли не обязательно должен преподавать, учить других. Это неверно. Не раз бывало, что не очень заметный танцовщик становился хорошим педагогом. И сама Ваганова не была крупной балериной. Но она обладала уникальным педагогическим даром. Она знала о человеческом теле, о возможностях мышц все. Знала, как нужно танцевать.

В конце прошлого века на петербургской сцене выступала известная итальянская балерина Пьерина Леньяни — первая исполнительница партии Одетты — Одиллии. На одном из спектаклей она впервые сделала тридцать два фуэте. Никто не знал этой комбинации движений, и публика, и артисты — все были просто потрясены. Даже сейчас, спустя почти сто лет, тридцать два фуэте производят большое впечатление, что же говорить о том времени! На следующий день в балетном классе артисты, учащиеся, педагоги пытались повторить эти движения. Ни у кого не получалось. Ваганова стояла в углу и смотрела, а потом вышла на середину класса и сказала: она сделала вот так. И впервые в жизни, до этого совершенно не подозревая о существовании такого движения, сделала тридцать два фуэте.

Жалею, что не училась у нее. Наверное, танцевала бы гораздо лучше.

— Какое место вы отводите в своем творчестве классическому репертуару?

— Я перетанцевала почти все партии классического репертуара. Танцевала в спектаклях, точно следующие хореографическому тексту М. Петила. Например, в «Спящей красавице». Исполняла партию Одетты-Одиллии в двух старых и в новой редакции «Лебединого озера», где все редактирование сводилось в основном к более точной расстановке запятых. Я была из другого времени, весьма отличного от того, в которое эти балеты создавались. Я иначе чувствовала себя, жила другими ритмами. Мне казалось, что и сами М. Петила и А. Горский сейчас поставили бы эти спектакли иначе.

У нас периодически увлекались — сейчас это увлечение достигло апогея — восстановлением классических балетов. Где-то я могу это понять: как сохранить искусство прославленных балетмейстеров, так много сделавших для развития балета? Снять на пленку? Но даже ей не под силу передать то необъяснимое, таинственное очарование балетного спектакля, которое всегда присутствует, когда он играется на публике. И все-таки между спектаклем, сделанным по старым чертежам, и подлинным, мне кажется, всегда ощущается разница. Так картина отличается от своей копии. Копия всегда совершеннее, красивее, чем оригинал. Но в ней нет тех маленьких недостатков, которые, как известно, и делают шедевры. Эти «недостатки» — знаки, неповторимые отметины того времени, в которое писалась картина. Или создавался балет.

Каждое время рождает свое искусство, свои выразительные средства, любые формы выражения художественной мысли требуют обновления. Конечно, на базе традиции, ибо «кто не знает, откуда он идет, как поймет, куда он направляется».

— Вы говорили, что любите испанский танец. И в вашем репертуаре было несколько испанок — Китри, Лауренсия, Кармен. Расскажите, пожалуйста, о постижении вами испанского характера, о создании своего образа испанки.

— Мне всегда нравился испанский танец. Еще в школе из всех народных танцев, которые мы проходили, лучше всего мне удавался испанский.

Испанский танец, с моей точки зрения, самый выразительный и, конечно, самый эмоциональный. Хотя чувства танцоров не всегда выплескиваются наружу. При всей своей страстности испанский танец сдержан.

Я перетанцевала почти все партии в балете «Дон Кихот», включая, естественно, и Китри. Но «Дон Кихот» — это традиционный классический спектакль. В нем, в сущности, нет ничего испанского. Скорее, это просто парад танца на испанскую тему.



Майя Плисецкая, Герой Социалистического Труда, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии:

СЧАСТЬЕ ЦЕНЫ НЕ ИМЕЕТ

Балет «Лауренсия» А. Крейна ставил Вахтанг Чабукиани по драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». Лауренсия — это уже истинная испанка. Но внимание постановщика было сосредоточено не на характере героини, а на формальной стороне балета. Балерине, танцующей главную партию, была предоставлена широкая возможность продемонстрировать виртуозную технику — партия изобилует вращениями, прыжками.

И, наконец, «Кармен-сюита». Ставил балет кубинский хореограф Альберто Алонсо. В его постановке органично сочетаются формальная и содержательная стороны. Танец в этом балете не расстается с жизнью, не отрывается от той драмы, которую переживают и проживают на сцене персонажи. Работая над балетом, Алонсо учел все — испанский характер, чисто испанскую пластику, традиционные символы. Испанцы все доводят до крайности. И каждый момент жизни для истинного испанца — это восхождение к идеалу. Будь это любовь или свобода. Такова Кармен. Балет дышит чувственной страстью. Но это духовная чувственность. В сцене смерти он ставит танцевальный дуэт Кармен и Хозе на фоне боя быков. Тореро сражается с черным быком. Это и сюжетная подробность. И многозначительный символ, который «расширяет» границы содержания. Черный бык — традиционный в Испании символ — это и ярость, и страсть, и смерть. В нашем спектакле он символизирует еще и Рок, трагическую судьбу Кармен. Очень люблю этот балет.

— Вы не только балерина, но и постановщик нескольких балетов, балетмейстер. Как возникли замыслы ваших спектаклей?

— «Анна Каренина» — результат моего участия в фильме по этому роману. Режиссер А. Зархи предложил мне роль княгини Бетси Тверской. Мне показалось заманчивым попробовать себя в качестве драматической актрисы. Мне очень нравилась музыка, написанная Родионом Щедриным. Она рождала у меня какие-то, сначала и мне самой не очень ясные пластические аналогии. Потом эта музыка легла в основу балета.

Замысел «Чайки» не мой, а Щедрина. Я люблю эту пьесу. Музыка, написанная Щедриным, показалась мне очень «чеховской», она легко будила воображение...

Мысль поставить балет «Дама с собачкой» принадлежит не нам. В Гетеборге после премьеры «Чайки», которая прошла там с большим успехом, мы давали интервью нескольким шведским журналистам. И один из них спросил, не думали ли мы о «Даме с собачкой» как о сюжете для балета. Мы не думали. И я просто-напросто пропустила эту фразу мимо ушей. А вот Щедрин ее запомнил. Позже, уже в Москве, он вдруг сказал мне: «А знаешь, «Дама с собачкой» — прекрасный сюжет для небольшого балета». И взялся за работу.

— Основа ваших балетов — литература, причем ее вершины — произведения Толстого, Чехова, где слово...

— Я понимаю. Речь идет о наших «кошунствах». Не так ли?

Конечно, я могла бы сказать, что пластике под силу все, что языком танца можно выразить любые чувства и их оттенки, что иногда движение, жест бывают красноречивее слов. Но это было бы слишком простое и далеко не полное объяснение.

После одного из спектаклей «Дамы с собачкой» за кулисы пришел Марчелло Мастроянни, который сказал мне примерно следующее: насколько мы, драматические артисты, беднее вас: в нашем распоряжении лишь мимика и жест, а вы «говорите» всем телом. Как всякая женщина, к тому же актриса, я люблю успех и совсем не прочь иногда выслушивать комплименты. И однако при всей искренности, с которой была произнесена эта фраза — Мастроянни очень понравился балет, — она была из области итальянской галантности. У каждого искусства — свой язык.

Мне кажется, что когда говорят о Толстом или Чехове в балете, то имеют в виду только чисто танцевальную сторону спектакля. Балет же — это нечто большее, чем просто танец, хореографический текст. У литературного произведения и хореографии есть очень могущественный посредник — музыка. Музыка — это сделанный композитором перевод литературного произведения на язык, понятный, доступный искусству балета. Перевод, который, кстати, может существовать и существует самостоятельно.

В работе над хореографическим текстом балета я шла прежде всего от музыки. Это вовсе не значит, что мне не нужен был чеховский текст. Я знаю рассказ наизусть, я не просто вчитывалась, я вдумывалась в каждую его строку. Музыка «продиктовала» пластические решения всего спектакля, его пространственные ритмы, цветовые и световые контрапункты в оформлении.

Музыка «Дамы с собачкой», на мой взгляд, очень современна. Щедрин «построил» ее не на сюжете, а на впечатлениях от рассказа, чуть-чуть «инкрустировав» мелодическими интонациями прошлого века.

В ней есть все — и музыкальные образы чеховских героев, и драматические ситуации, и атмосфера, и даже пейзажи. Нельзя, например, станцевать фразу: «Листья не шевелились на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое...» Но в музыке эти слова есть. И важно их услышать. Балетный спектакль нужно не только смотреть, но и слушать. Только тогда впечатление от него будет полным, целостным.

Я не профессиональный балетмейстер. Мой метод работы — импровизация. Поэтому я всегда чутько прислушиваюсь к замечаниям людей, с которыми работаю, «глазам» которых я доверяю. Такими «глазами» при работе над постановкой «Дамы с собачкой» были глаза Щедрина и моего партнера Бориса Ефимова, моих ассистентов Бориса Мягкова, Татьяны Легат и художника Валерия Левентала. Сколько раз мы отвергали свои же находки и начинали все сначала...

О правомерности использования большой литературы в балете время от времени возникают дискуссии. Но кто сейчас осмелится сказать, что Сергею Прокофьеву не надо было обращаться к шекспировскому сюжету — «Ромео и Джульетта»?

Или более современный пример — балет «Кровавая свадьба» на сюжет одноименной пьесы Федерико Гарсиа Лорки, испанского Чехова в драматургии, поставленный знаменитым Антонио Гадесом. Кто видел его, тот слышал, как «звучит» текст Лорки в каждом движении танцовщиков.

Конечно, каждый такой балет — эксперимент. Но, как говорил Маяковский: «Поэзия — вся! — езда в неизвестное». Маршруты балетного искусства проходят там же.

— Кто вам наиболее близок, интересен из представителей балетного искусства? Ваши впечатления о творчестве зарубежных коллег.

— Когда я училась в школе, предметом нашего постоянного восхищения была Марина Семенова. Замечательная классическая балерина с очень красивыми, строгими линиями танца и невероятной отточенностью, совершенством поз. Она напоминала мраморное изваяние, но этот мрамор дышал, жил. Идеальный классический танцовщик был Асаф Мессерср. Позже, увидев Галину Уланову, мы были просто заворожены необыкновенной красотой и одушевленностью ее танца. Танцовщиком с великолепной технической подготовкой и замечательным чувством партнера был Николай Фадеев. Меня восхищает виртуозный, мощный и эмоциональный танец Владимира Васильева.

Из зарубежных артистов мне очень нравились две танцовщицы. Лупе Серрано — американская балерина, чилийка по происхождению, дважды приезжавшая на гастроли в нашу страну — в начале и середине 60-х годов. Балерина, танец которой отличался удивительным сочетанием жесткой экспрессивности и тонкой лиричности. И французенка Лиан Дейде. Она трижды гастролеровала в Советском Союзе. Это была великолепная стилистка балета. Замечательная классическая балерина, балерина-сильфида, прирожденная Жизель, она умела внести в строгий академический балет удивительное ощущение современности. Ее танец был остроумным. Классический жест «дышал» иронией, каким-то лукавством.

Недавно я посмотрела очень интересный фильм, к сожалению, не запомнила, кто его авторы. Называется он «Жизель». Шесть или семь балерин танцуют отрывки из этого балета и рассказывают о своей работе над партией, о своем понимании образа Жизели. Я впервые увидела танец Ольги Спесивцевой — прославленной русской балерины 10—20-х годов. Съемки плохие. Она танцует на маленькой, слабо освещенной сцене, без музыки (эти кадры взяты из немого фильма), танцует небольшой отрывок — вариацию и сцену сумасшествия Жизели, и тем не менее сразу же видно, что это была потрясающая, а главное, ни на кого не похожая балерина.

Недавно я впервые и опять же на пленке увидела американского танцовщика Питера Мартинса. После смерти Баланчина он возглавил его труппу. Феноменальные природные данные и феноменальная техника.

Мне кажется, очень скоро французский да и мировой балет обретет еще одну яркую звезду. Имя ей — Сильвия Гелем. Эта двадцатилетняя танцовщица — прима-балерина «Гранд-Опера». Великолепные шаг, прыжок, вращение, необыкновенная эмоциональная наполненность танца. Очень умная, тонкая балерина. Несомненно, ее ждет большое будущее.

Я очень люблю балет Бежара. Это балет интеллектуальный, философский, содержательный. Его всегда очень интересовал народный танец, особенно восточный. И он знает его досконально. Знаменитое «Болеро», которое мы привыкли называть бежаровским, впервые было поставлено Брониславой Нижинской в Париже для труппы Иды Рубинштейн. И впоследствии неоднократно ставилось на разных сценах мира, в том числе и в нашей стране. К этой замечательной музыке обращались балетмейстеры Вл. П. Бурмейстер, Л. М. Лавровский. Но именно Бежар внес в него мотивы танцевального искусства разных народов мира, разнообразив танцевальную стихию балета и в то же время сохранив его стилистическое единство.

— Вы много гастроллируете... Чувствуете ли вы себя где-нибудь, как дома? Куда бы вам хотелось поехать, где побывать?

— Как дома, я чувствую себя только дома. Два года подряд я отдыхала в Литве. Это необыкновенный, фантастический край. Счастливые холмы такого теплого, солнечного цвета, сосны стройные, как корабельные мачты... Когда я увидела все это впервые, то поняла, что буду приезжать сюда много, много раз.

— Любите ли вы препятствия?

— У меня их было в жизни столько, что я успела их полюбить. Нелегко был путь к огням рампы «Кармен-сюиты». Очень многие замыслы я так и не смогла осуществить. И не моя в том вина. Но, с другой стороны, осуществив их я, не было бы тогда, может быть, ни «Анны Карениной», ни «Чайки», ни «Дамы с собачкой». И поэтому я почти ни о чем не жалею.

Говорят, что препятствия формируют характер, закаляют душу. Не знаю, не уверена. Но у художника они порой будят воображение, учат находчивости. Утверждаю, например, что недостаточная ширина мраморной глыбы заставила Микеланджело «изобрести» сдержанный жест Моисея.

— Говорят, что искусство требует жертв...

— Только если его не любишь. Не терплю, когда говорят о трудностях нашей профессии, о жестком режиме, изнуряющем труде. Разве можно назвать цену платы за счастье? И есть такая плата? Не люблю, когда искусству служат. Искусством нужно жить.

— Майя Михайловна, вы Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии, награждены правительством Французской Республики орденом Почетного легиона. Вы почетный доктор Сорбонны. Вас знают во всем мире, даже если не видели на сцене. Как вы относитесь к своей известности?

— Конечно, она волновала, когда пришла. А сейчас... Мне нравится одна притча. Не помню, когда и где я ее услышала.

К старому художнику приехал молодой поэт. Художник предложил ему посмотреть окрестности, селенье, где он жил. Когда они гуляли, старый мастер первым здоровался со всеми встречными. Поэт спросил его: все эти люди знают вас? Художник ответил: не важно, знают ли меня люди, важно, что я знаю людей. Мне искренне кажется, что это на самом деле гораздо важнее.

Беседу вел
Наталья ШАДРИНА.