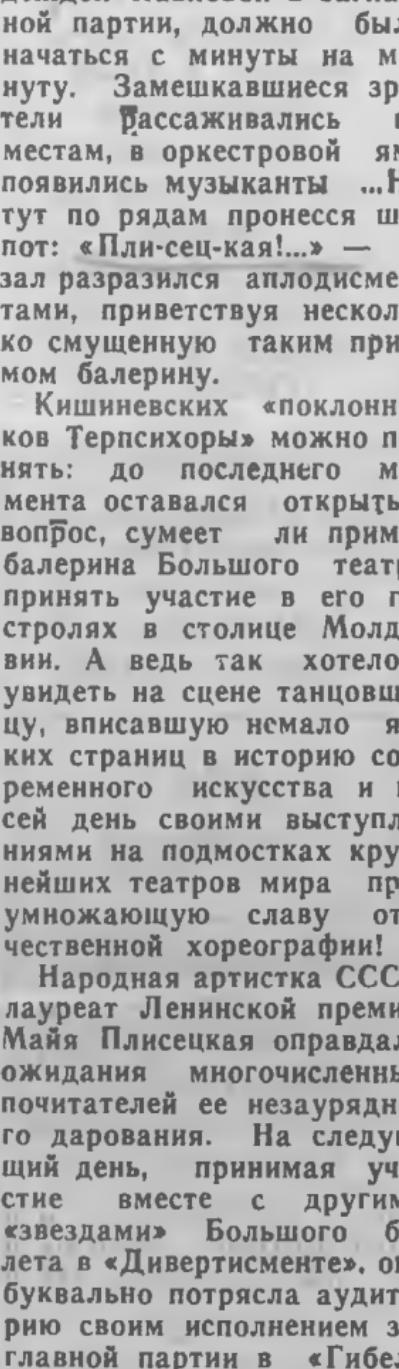


15 сентября 1984

У НАС НА ГАСТРОЛЯХ

ПЕРВАЯ В СОЗ- ВЕЗДИИ



...Второе действие балета А. Адана «Жизель», с Надеждой Павловой в заглавной партии, должно было начаться с минуты на минуту. Замешкавшиеся зрители рассаживались по местам, в оркестровой яме появился музыкант... Но тут по рядам пронесся шепот: «Пли-сец-кая!...» — и зал разразился аплодисментами, приветствуя несколько смущенную таким приемом балерину.

Кишиневских «поклонников Терпсихоры» можно понять: до последнего момента оставался открытым вопрос, сумеет ли прима-балерина Большого театра принять участие в его гастролях в столице Молдавии. А ведь так хотелось увидеть на сцене танцовщицу, вписавшую немало ярких страниц в историю современного искусства и по сей день своими выступлениями на подмостках крупнейших театров мира приумножающую славу отечественной хореографии!

Народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии Майя Плисецкая оправдала ожидания многочисленных почитателей ее незаурядного дарования. На следующий день, принимая участие вместе с другими «звездами» Большого балета в «Дивертисменте», она буквально потрясла аудиторию своим исполнением заглавной партии в «Гибели розы» — фрагменте из балета Р. Пети на музыку Г. Малера «Больная роза». Публика устроила танцовщице овацию, более четверти часа вызывая ее на «бис».

Встретившись с Майей Михайловной Плисецкой перед ее повторным выступлением, чтобы взять интервью для читателей «ММ», наш корреспондент первым делом поинтересовался, почему она так и не откликнулась на просьбу зала — не исполнила хотя бы еще один фрагмент или хореографическую миниатюру.

— Причин сразу несколько, — последовал ответ. — Во-первых, вслед за «Гибелю розы» в программе «Дивертисмента» значились и другие номера в исполнении моих товарищ по искусству, а вторично становиться только что показанный фрагмент не представлялось возможным: номер как-никак длится 12 минут. Можно было бы, конечно, показать на «бис» любой «бенефисный» танец, к примеру, «Лебедя» К. Сен-Санса (как я обычно и поступаю во время сольных концертов), но, в данном случае, исполнение «Лебедя» в костюме розы разрушило бы цельность сценического образа.

— Майя Михайловна, в вашем «спасленном списке» значатся едва ли не все ведущие партии классического и современного репертуара — от Одетты-Одилли и Раймонды до Фригии и Хозяйки Медной горы; специально для Вас ставят балеты известные советские и зарубежные хореографы... Что же побудило Вас в последние годы самой заняться постановкой балетов, да еще столь необычных по материалу, как «Анна Каренина», «Чайка»?

— Я испытываю неослабный интерес к творчеству композитора Родиона Щедрина, чьи музыкальные версии романа Л. Толстого и пьесы А. Чехова — новое слово в музыке и хореографии. Необычные по содержанию и форме эти произведения нуждаются в столь же своеобразной сценической интерпретации. Прекрасно это сознавая, я все-таки решилась рискнуть, хотя перед тем довелось выслушать немало недоуменных вопросов и предостережений.

Самые рьяные оппоненты вообще отрицают саму возможность создания балетов на основе толстовской прозы или чеховской драмы. Я же верю, что с помощью пластики (и музыки) можно передать любую мысль или чувство, причем порою — убедительнее, чем словом.

В балете «Анна Каренина» внимание сосредоточено на главной героине: мы стремились показать человека по своему незаурядного, но загнан-

г. —

ного обществом, не снесшего измен и нечестности близких людей и поэтому обреченнего на гибель.

В нашем чеховском спектакле выявлено то, что недосказано словом, что не без оснований именуется подтекстом чеховских пьес, переданы тончайшие переливы эмоциональных состояний, тревожные предчувствия трагического финала. Доминирующим при этом становится мотив разобщенности близких душ, о причинах и следствиях которой со сцены говорится вполне откровенно.

— Как же, при наличии порой взаимоисключающих оценок Ваших работ, Вы сами определяете: удалось осуществить задуманное или же произошел досадный сбой?

— Я при этом исхожу из пушкинской формулы: «Ты сам свой высший суд...», но главное, жду «вердикта» строгого судьи — Времени.

Вспомните, с каким недоверием и даже раздражением была встречена «Кармен-сюита». В чем только ее не обвиняли: в несамостоятельности замысла, в «антрактичности», в «вульгаризмах» постановки, даже в формализме!...

Теперь же балет Р. Щедрина в постановке Альберто Алонсо считается общепризнанным образцом, более того, по аналогии с ним создано немало интересных произведений.

Недавно вместе с труппой Одесского театра оперы и балета я побывала в Испании, где, наряду с другими балетами, мы показали и «Кармен-сюиту». Если уж в самой Испании эта Кармен «пришла ко двору», значит, наша работа, по меньшей мере, была небесполезной.

— В последнее время появился неологизм — «копродукция», обозначающий приглашение кого-то из мастеров искусств (в частности балетмейстеров) осуществить постановку за рубежом; и, наоборот, участие наших солистов в зарубежных спектаклях, специально для них поставленных. Примером подобного творческого сотрудничества, как раз и является Ваша совместная работа с А. Алонсо над «Кармен-сюитой», и вы же, кажется, первой из советских балерин получили приглашение исполнить заглавную партию в постановке балетмейстера-«чужестранца». Что лично Вам дают подобные контакты?

— Не стану подробно останавливаться на самоочевидном: на том, что они способствуют пропаганде отечественного искусства.

Лично для меня — это удачная возможность расширить свой репертуар за счет ранее никем у нас не исполнявшихся партий из балетов современных талантливых композиторов и хореографов, поработать бок о бок с выдающимися балетмейстерами — представителями различных направлений и школ (что, конечно же, обогащает меня — и как балерину, и как постановщика). Кроме того, во время таких поездок встречаешься или порой неожиданно знакомишься со многими интересными людьми — будь то рядовой зритель, влюбленный в искусство, или выдающийся мастер живописи XX века, знаменитый Марк Шагал, — общение с которыми позволяет глубже постигнуть суть непростых явлений, происходящих в мире, и дает новый импульс для творческих поисков и дерзаний.

Что же касается участия в самих постановках, то напряженный труд, необходимость преодоления языкового «барьера» сполна окупается рождением в результате совместного поиска нового хореографического образа, нового спектакля.

Кстати говоря, именно так, в процессе совместной работы с балетмейстером Роланом Пети, возник «Больная роза», фрагмент из которой был показан в Кишиневе.

Из других аналогичных работ упомяну «Айседору» Мориса Бежара на музыку Шопена, Брамса, Скрябина, Бетховена, Листа, Р. де Лилья и Шуберта, в которой воссоздан образ знаменитой американской танцовщицы А. Дункан, «Болеро» на музыку М. Равеля, в постановке того же хореографа, а также «Федра» Ж. Орика, в постановке Сержа (Сергея) Лифаря, недавно показанную во французском городе Лионе на традиционном ежегодном хореографическом фестивале.

— За рубежом Вы, кажется, выступали не только в качестве солистки балета, но и осуществляли постановку «Раймонды» А. Глазунова...

С текущего года мне приходится совмещать свое основное занятие — солистка Большого театра — с работой в Римской опере, где я являюсь директором балетной труппы, постановщиком ряда спектаклей и исполнительницей ведущих партий в некоторых из них.

Ставя «Раймонду», я очень волновалась за постановку за роль посторонней. Но все восемь запланированных спектаклей прошли успешно, и теперь в течение двух лет я, совершая «челночные» рейсы» Москва — Рим в интервалах подготовки в Римской опере спектакли «Кармен-сюита», «Конек-Горбунок», «Федра», «Шопениана», «Айседора», «Жар-птица»...

Если учесть, к тому же, что 20 сентября я начинаю сниматься в фильме литовских кинематографистов, посвященном их земляку — самобытному художнику и композитору М. Чюрленису, думаю, кишиневских зрителей за то, что выступила в вашем симпатичном и гостепримном городе всего дважды.