

Бег Улановой вдохновил меня на всю жизнь

Наталья МАКАРОВА была первой балериной нового времени, которая совершила побег на Запад. Это случилось в Лондоне 4 сентября 1970 года. До нее прыжок к свободе совершил Рудольф Нуреев, через четыре года ее примеру последует Михаил Барышников, а потом счет "беглецов" будет умножаться. Карьера балерины и на Родине, и на Западе складывалась блестяще. Макарова, золотая медалистка балетного конкурса в Варне, лауреат Международного фестиваля танца в Париже и обладательница премии имени Анны Павловой, танцевала в труппе Кировского театра одиннадцать лет и была одной из самых ярких индивидуальностей балетной сцены. Она обладала загадочным свойством — входила в любой образ так, словно танцует роль впервые. Луттаперчевая гибкость придавала совершенство ее арабескам, невероятной красоты ноги называли самыми совершенными. Ее танец неизменно наполненный пронзительными чувствами и внешними порывами, походил на солнечную улыбку, озарявшую строгое пространство академизма.

За рубежом Макарова достигла мирового признания, ее участие украшало лучшие спектакли лучших театров мира. Партнерами были знаменитые танцовщики Рудольф Нуреев, Михаил Барышников, Александр Годунов, Эрик Брун, Фернандо Бухнес, Энтони Доуэлл, Иван Надь, Джон Принц, Дерек Дин. Если бы Макарова была только балериной, то этого было бы достаточно, чтобы запечатлеть уникальный звездный путь в истории мирового балета. Но она делает большее — передает академический стиль русского балета многим западным труппам, восстанавливая шедевры русского балета.

В 1988 году "балерина-невозвращенка" приняла участие в лондонских гастролях родного Кировского балета, а годом позже смогла приехать в город своего детства и юности после 18-летнего отсутствия. Сейчас Наталья Макарова приезжает в Россию часто, выступает как драматическая актриса, работает в жюри балетных состязаний. Во время одного из приездов в Москву, на Международный балетный конкурс, и состоялась наша беседа.

— Как поначалу складывалась жизнь на Западе? Правда ли, что солистки Ковент-Гардена грозили дирекции скандалом, если в труппе появится "эта русская"?

— Я их понимаю и не могу осуждать. В Ковент-Гарден, который мне нравился, не пригласили. Приглашение последовало оттуда только через три года. Зато пришла телеграмма из "Американского театра балета" (АВТ). Меня пленила чистая неоклассика балетов Антони Тюдора "Сиреневый сад" и "Огненный столп" и "Танцы на вечеринке" Джерома Роббинса — и я решила отправиться за океан, в Америку.

— Чем вы руководствовались, оставаясь русскою?

— Нелепо делать из меня жертву системы — я была далека от политики. Никаких обид не было, и никто меня не притеснял. Но я — балерина и уезжала, потому что хотела танцевать много и танцевать разные хореографические тексты. Меня переполняло желание творчества, голод по новым ролям, а я должна была танцевать классику или советские балеты, уже ставшие золотым фондом. Знала, что обречена танцевать на годы вперед, и чувствовала, что могу гораздо больше. Поисков чего-то нового наше поколение было лишено.

— Ваш побег коллегам показался спонтанным, так ведь?

— Так и было. У меня многое зависело, да и зависит сейчас, от настроения. Решение было принято внезапно. Во время тех гастролей я купила в Англии автомобиль, и многие потом предположили, что сделала это для отвода глаз. Ничего подобного, я собиралась домой, да и вещи уложила в театральный багаж. До последней минуты не думала, что стану второй бегляницей после Рудика Нуреева.

— Вы почувствовали разницу менталитета, ритма профессиональной жизни?

— Конечно. Не могу сказать, что на



Н. Макарова

Западе все хорошо, а в России — плохо. Это не только белое и черное, поверьте мне. Сразу ошаршил ритм — вместо трех балетов в месяц практически ежедневные выходы на сцену, каждая роль готовится очень быстро. Такая сценическая нагрузка укрепляет форму, и на репетициях можно было не надрываться. На Западе многое зависит от самого человека — его терпимости, самостоятельности и самодисциплины.

— Быстро влились в западный образ жизни?

— Я до сих пор вливаюсь. Что касается профессии, то у меня были хорошая школа, воля и желание танцевать современную европейскую и американскую хореографию.

— Вы, как, пожалуй, никто, добились этого...

— Мне несобыкновенно повезло. Такого разнообразия ролей я бы не смогла станцевать в России и за две жизни. Конечно, самой вдохновенной была (пусть и недолгая!) работа с Джеромом Роббинсом. Он ставил на нас с Мишей Барышниковым "Другие танцы" на музыку Шопена. Роббинс был спонтанным хореографом, художником от Бога. Меня предупреждали, что он сложный человек, что его все боится, но мне было легко и радостно с ним работать. И, конечно, Макмиллан. Джульетта и Манон я исполняла до конца своей балетной карьеры. Его спектакли, как и балет Джона Кранко "Евгений Онегин", дали мне возможность танцевать долго. Незабываемые встречи связаны с Роландом Петти и Фредериком Аштоном, Морисом Бехаром и Сержем Лифарем, Джоном Ноймайером и Джорджем Баланчиным. С кем я только не работала!

— Ваше имя накрепко связано с именами Рудольфа Нуреева и Михаила Барышникова.

— Они оба были моими партнерами. С Нуреевым мы танцевали "Лебединое озеро", "Спящую красавицу", больше всего нравилось танцевать с ним "Ромео и Джульетту". Свой первый американский спектакль в Метрополитен-опера Миша Барышников станцевал со мной. Это была "Жизель", и я попросила моего партнера отдать этот спектакль Мише. Затем в нашем репертуаре появились и современные балеты. Миша был шафером на моей свадьбе, во время венчания держал корону над моей головой.

— Вы везде появляетесь в сопровождении двух импозантных мужчин гренадерского роста. Кто они?

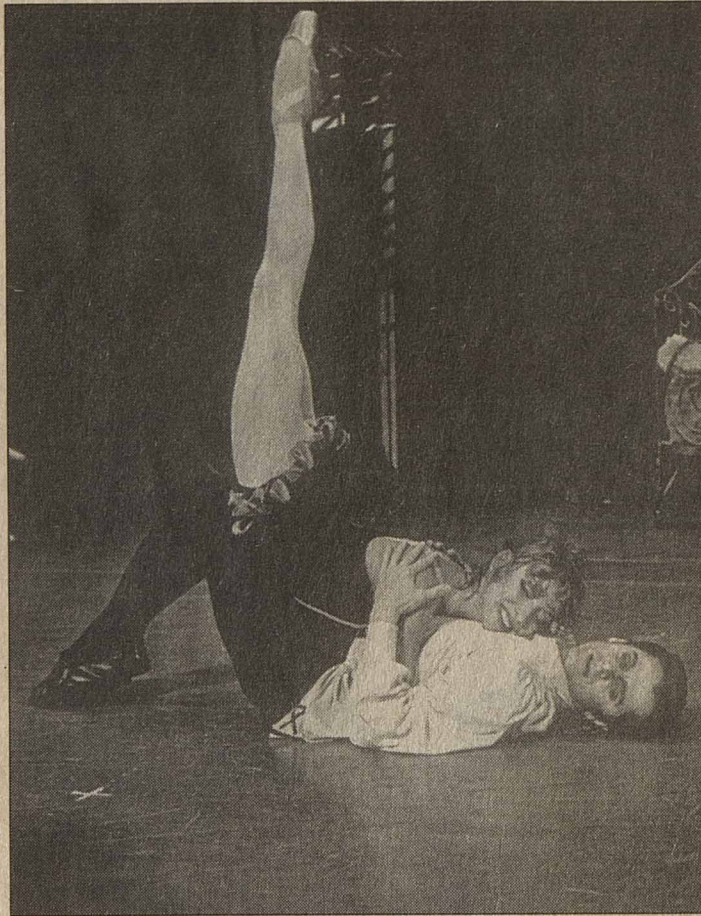
— Муж и сын — наша счастливая семья. Мой муж — бизнесмен и большой любитель искусства. Мы познакомились в 1971 году, когда я выступала в Сан-Франциско, но позже он показал мне фотографию, которую я подписала ему за семь лет до нашего первого свидания. Самый счастливый день в моей жизни — рождение сына Андриуса. Сейчас ему 27 лет, он уже перерос отца. Смотрю на него и думаю: неужели я смогла родить такого великана? Он очень увлеченный человек, занимается экономикой и историей древних восточных искусств.

— Не было соблазна отдать сына в балет?

— Он не захотел танцевать, и все его отличные природные данные попали даром. У него роскошный балетный подъем, больше, чем у меня.

— Как, на ваш взгляд, сейчас развивается классический танец?

— Дело уже не в развитии, а в сохранении. Это очень тонкая вещь.



Н. Макарова — Кармен, М. Барышников — Хосе в сцене из спектакля "Кармен". 1981 г.

Знаете, как трепетно стирается пыль с икон или реставрируются старинные картины? Классику легко можно заморозить, и тогда получится не архаика даже, а мертвечина, а классический танец должен оставаться животворящим. Классические спектакли нужно постоянно подновлять, насыщать настоящим временем, но знать (скорее, даже чувствовать), как это делать. И не всякий на это способен, не всякому это можно доверить. Это трудно выразить словами. Что такое русская классика? Это, конечно, Петипа. Но кто сегодня знает, какими были спектакли конца девятнадцатого века? Мне кажется, я каким-то эстетическим чувством ощущаю — вот этого движения Петипа не мог бы допустить, а это, скорее всего, одобрил. Есть па и позы, которые, как я понимаю, живы Петипа сейчас — он так бы и придумал.

— Что движет вами, когда вы без устали ездите по городам и весям и восстанавливаете классику?

— Прежде всего огромное уважение к классическому танцу, качество исполнения которого для меня важно. Я же не только возобновляю спектакли, а учу артистов правильно понимать классику. После того, как я поработаю с танцовщиками, они смотрят на привычные движения другими глазами, у них появляются иные критерии. Далека от желания хвалить себя, но точно знаю, что имею право передавать свое эстетическое видение. Сейчас в балете невероятно страдает художественная сторона, стираются стиливые особенности. Партии в "Спящей", "Баядерке", "Дон Кихоте", "Жизели" танцуются в едином, несколько спортивном, стиле.

— В интервью разных лет вы говорили, что цитателе классики — это Маринка, вагановская школа.

— Я и сейчас так думаю. В Вагановском училище было каждодневное, ненавязчивое, живое ощущение великого балетного прошлого, его традиций и неписанных законов. Когда на Западе я ставила "Тени" из "Баядерки" Минкуса в "Американском театре балета", то исполнителям, кстати, отличным профессионалам, было непонятно, что для меня казалось очевидным. Как дважды два. Например, что арабеск — это не просто поза, а полет и устремленность. Они не понимали разницу между понятиями: "исполнять движения" и "танцевать движения". А я-то помню, как нам объясняли, что разница примерно такая же, как между выражениями "милостивый государь" и "государь император". В том, что потом американцы

танцевали "Тени" великолепно, — не моя заслуга, а победа вагановского метода. Благодарна балетной школе и своим педагогам. Всегда ощущала себя в пространстве русской культуры, потому и работаю с классическим наследием.

— Вы ставили классику в Канаде и Англии, Америке и Швеции, Италии и Польше. Теперь, к счастью, осуществили "Лебединое озеро" в России. Ваши впечатления от работы с пермской труппой?

— Мне было трудно. В пермском балете, об успехах которого я знала, сохранилось старое "Лебединое", напоминавшее невероятный салат из оригинала Петипа и Иванова и новшеств, которые вносили все хореографы, отвечавшие за репертуар театра. В этой окрошке коллектив выглядел достаточно замороженным, статичным. Балет был таким безжизненным, что я даже сомневалась, нужно ли мне браться за эту работу.

— А результатом остались довольны?

— Безусловно. Артистов пришлось тормошить. Они работали спокойно, медленно, долго привыкая к переменам, поначалу отвергая все новшества. Присматриваются, пробуют, а результаты нет. И вдруг — колоссальный рывок. Но постоянно чувствовалось, что в Перми отличная школа, основанная ленинградцами.

— Какую авторскую хореографию вы сохраняете в "Лебедином озере"?

— Картины белых лебедей, гениально сочиненные Львом Ивановым, и многие пластические мысли первого и третьего актов Мариуса Петипа. В прологе и в последнем акте восстанавливаю хореографию Фредерика Аштона, в которой, как ни странно, так много "русского духа".

— Вы работаете в каком-либо театре?

— Живу в Сан-Франциско, где есть балетный театр, но не работаю ни в какой труппе. Меня приглашают на постановки, а я принимаю приглашение или — не принимаю.

— Почему вы восстанавливаете только классику, а не балеты, скажем, Кранко или Роббинса?

— Их восстанавливают другие специалисты, хранители наследия. Я работаю только с классикой.

— Мы разговариваем с вами в финальные дни конкурса, который позиционирует себя как смотр классики. Каковы впечатления и почему избегаете интервью?

— Убегаю от журналистов, потому что очень устала, вместо привычных восьми часов спать приходится по че-

тыре. К тому же не могу привыкнуть к разнице во времени. Что касается конкурса, то нам, членам жюри, работает хорошо. Благодаря, прежде всего, атмосфере, которую умеет создавать Юрий Григорович.

Мне безумно понравился Денис Матвиенко. Он — гениальный танцовщик, каких сегодня в мире нет. Вообще украинские танцовщики произвели отличное впечатление. Конкурс выявил тенденции нашего времени. Жаль, что теряется романтичность, недоговоренность, недосказанность, непрерывность потока пластического текста. Смотрела малолетних Одиллий и вспоминала себя, как я, девятнадцатилетняя, так же, как нынешние конкурсантки, исполняла коварную Одиллию: соблазняла взглядом исподлобья, а на самом деле была кокетливой вертушкой. Эти воспоминания меня завораживают.

— Раз речь зашла о прошлом, то риску попросить вас вспомнить Леонида Якобсона — ведь вы были его Музой.

— Я никогда не забываю этого совершенно невероятного и неповторимого человека, великого балетмейстера и мудрого педагога. Если бы не было в моей жизни Леонида Вениаминовича, который привил мне вкус к современной пластике и дал ощущение свободы моим рукам, ногам, корпусу, вряд ли могла состояться моя карьера на Западе.

Якобсон заметил меня еще в школе. Он увидел во мне, той, кого считали исключительно классической танцовщицей, чего никто не замечал. Счастье, что я попала в его руки. Но он всегда был в положении неавидного. Сколько у него было недоброжелателей, которых бесило уже само присутствие бунтаря Якобсона в Кировском театре. Классику он называл дребеденью, ненавидел арабеск и приходил в отчаяние, когда видел его, был воздержан в словах, никогда не мог смолчать. Например, повторял, что декорации к его спектаклям могли бы создать только Дали и Шагал, что советские художники никуда не годятся. Его и называли Шагалом в балете, а "Свадебный кортеж" закрыли после первого показа, как и многие его балеты. Мне всегда было обидно за буйный гений Якобсона, мощь которого оказалась неоцененной.

— Вашей звездной ролью у Якобсона стала Зоя Березкина в "Клопе" по Маяковскому, не так ли?

— Зоя была первой большой ролью, которую Якобсон сочинил для меня, и это было чудом. На невероятном эмоциональном подъеме Якобсон создавал этот балет, на репетициях он напоминал Бога-демиурга, творящего со мной, ни на что не похожий театральный мир. Он приходил на репетицию, открещивался от всего, поставленного накануне, и заново придумывал пластику невероятной сатирической силы. Якобсона занимала живучесть и неистребимость пошлости, которая расцвела пыльным цветом среди советских обывателей. Вы можете представить, каким вызовом было огромное брачное ложе под розовым балдахином на пуританской сцене Кировского театра? А свадьба с бутылками и окошками? Моя Зоя Березкина — беззащитная и наивная (как я сама в то время) — влюбилась в пошляка, обманувшего ее первое чувство, и кончала счеты с жизнью. Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов. Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов.

Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов. Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов.

Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов. Якобсон предложил мне проиграть тему Жизели, но не в романтическом ключе, а вполне современно, в духе поколения "стиляга" 60-х годов.

как может быть неизвестно светлое будущее революции? Мне жаль, что я не станцевала выключющую бедрами Катюку — роль, которую Якобсон придумывал для меня. Но меня в это время загрузили работой над классическими партиями, и совместить репетиции не удалось.

Зато потом станцевала свою лучшую якобсоновскую роль — Девушку-Красу в "Стране чудес", балетной стилизации под искусство Палеха. Моего жениха, Финиста Ясного Сокола, сжигали варвары, а меня ослепляли. Я, незрячая, собирала пепел Финиста, разбрасывала по земле, и появлялись добры молодцы, чья любовь дарилась мне прозрение. В этом наивном сказочном сюжете были и драматизм, и лирика, и протест — все, что я всегда хотела танцевать. А каким замечательным гротесковым номером была "Приходящая красота" на музыку Равеля по картине Тулус-Лотрека, показанная всего один раз на вечеру в Консерватории. Такого гротеска от меня никто не ожидал. После концерта ко мне подошла одна из наших балерин: "Наташа, как же ты, такая гармоничная и красивая, можешь исполнять эту гадость?" А мне безумно нравился Якобсон с его умением сделать из тела графику или шарж, "завернуть" колени и отказаться от вытянутых стоп. Якобсон — один из самых трагических художников: его балеты не увидели мир, и практически все они утрачены.

— Ваш путь на драматическую сцену пролегал через мюзиклы, и вы получили премию "Тони", а американские критики признали вас лучшей актрисой года...

— Мюзикл был одним — "На пуантах" Роджерса и Харта, с хореографией Баланчина. Он шел с большим успехом на Бродвее. У меня была там танцевально-драматическая пародийная роль. Директором проекта был Джо Эббот — человек-легенда. Ему было тогда уже 97 лет (умер он спустя десять лет), но он обладал редким чувством юмора, острым умом и высочайшим профессионализмом. Он привил мне вкус к драматической сцене, научил существовать по законам комедии.

— Зрители воспринимали вас романтической Жизелью, трагической Джульеттой или легкомысленной Манон Леско. Вы и комедия — сочетание непривычное.

— В балете меня считали актрисой лирико-драматической. В России преследовала репутация романтической балерины. В рамках амплуа было тесно. Всегда интересно было оказаться на сцене не Наташей Макаровой, а тем, кого я исполняю. И комедия мне очень близка. Смешно уже то, что я говорю со сцены на английском языке. Одна из последних ролей — в пьесе известного английского драматурга Нозла Кауарда "Неугомонный дух". Моя беспокойная героиня спускалась на землю с того света. В Лондоне играла великую княгиню Татьяну в пьесе Жака Деваля "Товарищ" — о русских эмигрантах, которые бедствуют на Западе.

— Вы играли у Романа Виктока в Москве?

— Роман Григорьевич увидел меня на сцене Мариинского театра, где я после многолетнего перерыва танцевала фрагмент из балета "Евгений Онегин". После спектакля мы познакомились, и он начал придумывать пьесу, в которой я могла бы сыграть. Сначала думали о монотрактеле об Элеоноре Дuze, потом Викток решил поставить пьесу Гибсона "Двое на качелях", а мне предложил роль танцовщицы-неудачницы, роль, в которой сочетались танцы и слово.

— Существование на сцене балетной и драматической все-таки слишком разное...

— Я этой разницы не ощущаю. Всю жизнь на сцене я чувствовала себя актрисой, которая умеет танцевать, а не балериной, которая умеет играть. Я копила ощущения, хотя и не всегда облекала их в слова. Когда танцевала Джульетту, то перед каждым спектаклем читала шекспировский текст. Без этого не могла войти в настроение, в эпоху, в роль. Перед "Жизелью", которую считала своим лучшим балетом, "расщевеливала" себя музыкой Баха, проговаривала мысли.

— Вы действительно были знакомы с Матильдой Кшесинской?

— Мне посчастливилось бывать в ее доме, куда меня привел Серж Лифарь. Мору рассказать забавную историю первого визита к великой Матильде Кшесинской. Я, конечно, была очень взволнованна. Нас встретила великолепная, элегантная, очень миниатюрная женщина. Ей было тогда 95 лет. Сели за роскошно сервированный стол: Матильда Феликсевна — слева от меня, Серж Лифарь — по правую руку. Мне что-то рассказывал Серж, и я на секунду отворнула от Кшесинской, а когда произнесли тост, то я увидела, что водка из моей рюмки исчезла. Та же история повторилась и со второй рюмкой. Матильда Феликсевна, несмотря на почтенный возраст, опрокидывала рюмки и в конце вечера была немножко навеселе, оставаясь бесконечно обаятельной. При прощании она, слегка пошатываясь, сделала мне книксен. Сейчас я горжусь, что, вероятно, одна из немногих лично видела эту царицу сцены и возлюбленную русского императора.

— Кого из балерин вы можете назвать идеальной?

— Самая великая балерина — Галина Уланова. Когда мне задают этот неоригинальный вопрос о том, кто ваш идеал, ваш кумир, то всегда отвечаю — Уланова. Хотя видела ее на сцене только однажды, когда на балетном концерте в Ленинграде исполнялась сцена "Венчания" из "Ромео и Джульетты". Но я видела фильмы с ее участием. Настоящая балерина начиналась с умения ходить и бегать по сцене. Это — один из способов похищать пространство, заполнять его токами своей индивидуальности. Чаще всего это бывает скудно и по-актерски. Но как бежала Уланова — Джульетта на свидании к Ромео! В этом беге было все — и лалетевшая страсть, и волевое стремление к счастью, над которым черным плащ витал как угроза близкой катастрофы. Бег Джульетты меня вдохновил на всю жизнь.

Разгадать природу улановского лиризма в "Жизели" и "Ромео и Джульетте" невозможно. Она богаче слов. Простота и экономность в изобразительных средствах, "затаянность" ее танца гораздо драгоценнее любых виртуозных и совершенных движений.

Последняя встреча с Галиной Сергеевной состоялась лет восемь назад. Я, конечно, с обожанием на нее смотрела, она это заметила и разговаривала — очень откровенно, тепло и задумчиво. Рассказывала про свою жизнь, про забавные случаи в своей карьере. Я слушала и не верила своему счастью — ведь о необщительности и замкнутости Улановой знали все. Она вспомнила о своем испуге, когда ее Диана, присев на колени, стреляла из лука, как вдруг увидела, что стрела направлена в ложу, где сидит Сталин. Она жаловалась на быт. Рассказывала, что плохо справляется с домашним хозяйством. "Многие звонят, хотят прийти, но все же они потом заговарят о балете, а мне уже не хочется об этом говорить..." Мне показалось, что она очень нуджалась в отношении к себе как к простому пожилому и не очень здоровому человеку, а к ней относились как к реликвии.

Рассказом об Улановой наша беседа закончилась, а мне вспомнилась история, которую я слышала от Нины Аловерт. Был вечер выпускников хореографического училища. В программе был номер "Листияна" или "Поэт и Муза" в постановке Касьяна Глейзовского. Поэта танцевал Никита Долгушин. Девочка, ученица предвыпускного класса, вышла, на секунду замерла в арабеске, тревожно взвизгнула в зал и исчезла, как видение. Два ведущих балетных критика, Вера Красовская и Галина Кремлевская, сидевшие рядом, одновременно схватили друг друга за руки: "Что это?!" Этой девочкой, тревожным видением озарившей сцену только на один миг, была Наташа Макарова.

Беседа вел
Елена ФЕДОРЕНКО
Фото Нины АЛОВЕРТ
и Дмитрия КУЛИКОВА