

Кубатура – 2003 – 16 – 2003 – с. 14

Слово великой "молчуны"

Фрагменты из мемуаров Екатерины Максимовой

В ярком созвездии балерин конца девятнадцатого века Екатерины Максимовой отведено особое, едва ли не самое почетное, место. Ее танец – олицетворение одухотворенной гармонии, эталон балетных канонов, как и сам ее облик – хрупкий, почти невесомый. Ее называли молчуны, самой "закрытой и неразговорчивой" звездой мирового балета. Она неохотно давала интервью и никогда не рассказывала о своей жизни. Можно было только догадываться, каким напряжением сил, душевными и физическими, достается ей каждый образ, что прячется за той лучезарной, единственной и неповторимой максимовской улыбкой. И вот произошло чудо: балерина поведала о своей жизни. В книге "Мамы" "Нет", которую готовит издательство АСТ-ПРЕСС, Екатерина Максимова вспоминает учителей, партнеров по сцене, друзей, искренне рассказывает о мире закулисы и законах театрального братства. Вдумчивый читатель этих воспоминаний поймет, какой ценой достигалась легкость и естественность безупречного танца ее героини: Жизели и Фригис, Китри и Золушки, Джульетты и Анюты. В отрывке, подготовленном автором литературной записи мемуаров Еленой ФЕТИСОВОЙ, избранница Терпсихоры отчасти открывает великие и простые тайны ремесла.

Первые годы в Большом

В одном из самых ранних интервью меня как-то спросили: "Что вы ждете от жизни? Что вы хотите?" Я ответила, не задумываясь ни на секунду: "Танцевать, танцевать, танцевать!"

26 августа 1958 года приказом дирекции меня зачислили в балетную труппу Большого театра, и в тот же день начался мой первый театральный сезон. Начался, можно сказать, прямо на вокзале, где на этот раз состоялся традиционный сбор труппы перед обширными гастролями театра по Кавказу.

Как и всех выпускников училища, меня сначала зачислили в кордебалет, но я сразу же получила солидные партии, и главное – сразу начала танцевать! На гастрольях в основном выступала в концертах – разные па-де-вариации, еще школьный репертуар. Уже буквально по дороге меня вводили в спектакли: танцевала в четверке маленьких лебедей в "Лебедином озере", одну из подружек героини в "Жизели", вальс в опере "Иван Султан". По возвращении в театр начинались репетиции "Каменного цветка", и молодой балетмейстер Юрий Григорьевич доверил мне, выпускнице школы, центральную женскую партию Катерины в премьерных спектаклях своего балета. О чем еще можно было мечтать?! А впереди ждало еще столько премьер и новых партий! Начало моей театральной жизни казалось мне прекрасным, и даже само то время – незабываемым, неповторимым – время легендарных артистов, великих личностей! Рядом со мной на той же сцене еще танцевали Галина Уланова и Ольга Лещинская, в самом расцвете творческих сил находились Майя Плисецкая и Раиса Стручкова. Их партнерами выступали великодушные танцовщики – Юрий Кондратов, Юрий Жданов, Николай Федяев, Александр Лапура. Вели классы, преподавали, репетировали выдающиеся мастера – Елизавета Бердт, Марина Семенова, Асаф Месерер, Алексей Ермолаев... В театре служили многие артисты, составлявшие славу не только Большого театра, но всего отечественного искусства. С каждым из них у меня появились складывавшиеся свои отношения: кто-то казался недостижимым, как небожители, кто-то стал более близок; с ними я разошлась полностью, а с другими у меня установились дружеские связи на всю жизнь.

Неписанные правила театра

С самых первых дней никаких особых проблем с адаптацией к театру, вхождением в новый коллектив я не ощущала – ведь мы со школы, с первого класса, столько времени проводили в Большом театре, что приходили туда сразу как в свой дом. Не нужно было ни к чему подстраиваться, привыкать, не надо было с кем-то знакомиться – мы жили и росли там, знали все неписанные правила, существовавшие в театре: куда можно заходить, а куда не принято, что считается недопустимым в поведении и общении, а что – вполне нормальным. Знали, например, то, что только народные артисты имеют право сидеть в ложе, дирекции и далеко не всякий желающий может туда даже зайти; что через авансцену проходит на сцену положено тоже только народным артистам, руководителям труппы, педагогам и почетным гостям, а просто так там не ходят. Такое положение мы все воспринимали не как официальный порядок, но скорее как традицию, хорошую традицию, отражающую торжественную "недоступность" главной ложи. В этом ощущалось что-то таинственное, что-то очень театральное, что-то от храма...

Совершенно не принято было бегать к директору в кабинет! За все время, что проработала в театре, я заходила в кабинет директора два раза, и то, куда меня вызывали, а не куда проблемы возникали у меня. Во всех вопросах, требующих согласования (например, если артиста приглашали где-то выступить, поехать на незапланированные гастроли и так далее), занимался заведующий балетной труппой. Даже к главному балетмейстеру не ходили: только в каких-то крайних случаях, при особо скандальных ситуациях шли разбираться к главному. И то случалось это очень-очень редко!

У мужчин-танцовщиков прижились своеобразная традиция: после каждого класса они обязательно "играли в карты" – что больше "скрути" – в крайнем случае просто менялись столиками, чтобы не сидеть рядом. У меня, в общем, отношения со всеми сложились хорошие, и, став солисткой, я очень долго не хотела покинуть из нашей раздевалки переход. Но в театре официально считается, что солисты должны располагаться в комнатах около сцены, на этаже солистов. Меня пытались переселить много раз, даже специально приходили из дирекции: "Вы обязаны перейти туда, потому что там

есть свободное место для балерины – мы же не можем посадить туда просто артистку балета". Но в общей грим-уборной, как бы ни было много народу, мой столик принадлежал только мне, там в моих ящичках находились только мои вещи. А в комнатах солистов (тоже не личных, а на двух-трех человек) переполнялись и балетные, и оперные артисты – они не располагали другим помещением. Поэтому я туда и не переезжала, и многие балерины тоже не захотели переселяться – так же, кстати, как в свое время и Уланова. Тогда специально для нее нашли маленькую комнату на одном этаже с общей балетной раздевалкой, в самом конце коридора. За всю историю Большого театра никому никогда раньше не предоставляли отдельную "ложу", тем более балерине Сергеевне, человеку очень скромному, казалось неудобным находиться там одной. Поэтому она пригласила в комнату молодых тогда балерин Нину Тимофееву и Марину Кондратьеву, и все время работы в театре они там вместе и располагались. Когда умерла Галина Сергеевна, а Нина Тимофеева уехала в Израиль, в комнате осталась одна Кондратьева, и уже ей приходилось решать, быть ли там кому-то еще. Я тогда только начала преподавать, и Марина предложила: "Приходи, место Галины Сергеевны – твоё, ну чье же еще?" Так пришла туда я...

Со солистками в артистических комнатах, вернее, с зеркала на столиках связана одна шуточная театральная традиция. Когда о ком-то в прессе писали что-то смешное или нелепое, "добродушно" изображая, выразили самые восторженные шутки из таких статей и наклеивали этому артисту на зеркало. Помню, как один безумный поклонник Васильева (не то американец, не то англичанин), который всегда называл Володю "angel", на Рождество вместо традиционных открыток с ангелочками прислал всем в Большом театре – и Григорьеву, и Лиеве, и другим артистам – Володю цветной фотографии. Так он хотел людям приятное сделать! Вот тогда Васильев свое зеркало эти фотографии и заклепил!

Еще одной традицией (вернее, даже модой нашего времени) было, когда артисты выходили в репетиции в рваные, от целого костюма специально оторванные кусочки, делали прохаживания на локтях, на коленях трико – это считалось особым шиком! Помню, как же не одобряла подобную моду Елизавета Павловна Бердт! Не переносила раскланывания, неаккуратности. В театре некоторые наши репетиционные залы располагались на четвертом ярусе, напротив входа в зрительный зал, и артисты возвращались к себе в раздевалки через фойе этого яруса. Случается, что время окончания вечерних репетиций совпадает с антрактом в спектакле, и тогда артисты выходящие, проходя через проливающийся публике: разумеется, проходили мы тут еще не передошедшие, в тех самых рваных трико, в халатах, в тапочках, увешанные сумками, балетными туфлями, паучками. Так вот, когда Елизавета Павловна выходила с нами из репетиционного зала и видела, что зрители уже появились в фойе, она быстро-быстро шла вперед с таким видом, будто с нами вовсе не знакомы: не дай Бог, кто-нибудь подумает, что она может быть в одной компании с этими взысканными, расстрепанными типами в халатах!

Конечно, мне трудно даже передать артистам раньше даже в голову не приходило самим решать, где заниматься у станка в классе. Иначе старшее поколение не церемонилось, молодежь тут же "ставили на место": "А ну давай отсюда! Ты пока еще чыпленок!" Да начинающая балерина никогда в жизни и не позволяла бы себе сразу встать к средней палке! Это педагог решал, где ты будешь заниматься – в центре или с краю.

Сейчас разрешают себе небрежность в одежде на репетициях. Пояс балетной юбки держится на крючочке, за который – дырка. Эту дырку обязательно надо зашивать, иначе во время поддержки или пируэтов у партнера туда может попасть палец, случится вывих. Вот партнер во время танца и будет думать не о том, как балерину поддержать, а как бы пальцы себе не повредить. Нас со школы воспитывали, что нужно уважать тех, кто рядом с тобой, а ведь такая небрежность – это прямое неуважение к партнеру!

Еще в наше время чрезвычайно строго относились к украшениям на спектакле – не дай Бог выйти на сцену со своим кольцом или цепочкой на шее! Только в украшениях, которые положены по роли. Однажды, когда я танцевала в четверке маленьких лебедей, забыла снять маленькое серебряное колечко с амальгамой. И вот, пока идет адажио главных героев, стою я "в лебедах", ручки сложены, как полагаются, а в первой кулисе наши педагоги Тамара Петровна Никитина и Марина Тимофеевна Семенова смотрят, как и что там на сцене. Следят, чтобы девочки линию держали, чтобы головки у всех ровненько склонились... И вдруг я замечаю свое кольцо! Это был такой ужас! Вот сейчас, думаю, они это кольцо увидят – и меня больше никогда в жизни на сцену не выпустят! Пока танцевала, все пыталась колечко соеденными пальчиками как-то прикрыть, чтоб только оно не блеснуло, чтоб только не увидели. (Я даже свое обручальное кольцо вскоре сдала бы по-прежнему из-за таких строгих правил. Сейчас перед выходом на сцену в "Дон Кихоте" на гастрольях в Мюнхене, оставила на гримировальном столике, а когда вернулась, не смогла его найти...)

Такие же строгие требования предъявлялись и к театральному гриму. Когда я один раз вышла уже в партии Жизели, накрашенные ногти перламутровым лаком, та же Никитина устроила мне суровый разнос: "Как ты могла танцевать Жизель с такими ногтями? Как тебе это вообще в голову пришло?!" Ее слова на меня так действовали, что с тех пор за границей (в Советском Союзе трудно было достать нужную косметику) я всегда бегала по магазинам, искала лак телесного цвета, чтобы красить ногти на спектакли, не повторять ту самую ошибку и не слышать больше подобных упреков!

А сейчас артисты кордебалета на сцену выходят – на каждой целая ювелирная коллекция и лак на ногтях – всех цветов радуги... Однако практически никто не пользуется "морилкой" – специальным жидким гримом, которым раньше обязательно тонировали открытые участки тела, потому что иначе в ярких лучах театрального освещения руки, шея, плечи кажутся синюшными, мертвенно-бледными. Тонировать для спектакля, для любого концерта, даже для исполнения самого маленького номера считалось само собой разумеющимся. Сейчас это просто ни о чем не делает! Зачем такая морока – сначала мазать, потом смывать, и вообще, грим кожу портит... Казалось бы, подумавши, какие мелочи! Но на таких "мелочах" формировалась настоящая профессиональная, ответственного отношение к своему делу...

Помню еще такую традицию (сохранившуюся до сих пор) – "выставлялись". После премьеры балета или первого выступления танцовщицы в артистической комнате (ее еще называют и раздевалкой, и грим-уборной) выставляли шампанское, чтобы отпраздновать свой дебют. Всегда там отмечали все вместе и дни рождения, и другие события, скидывались на подарки друг другу к разным торжествам. Например, к нашей свадьбе с Володей Васильевым девочкой – мои соседи по грим-уборной – подарили нам прелестный сервизик.

В артистической комнате всегда размещалось довольно много народу, но у каждой танцовщицы был свой гримировальный столик. Конечно, далеко не со всеми складывались дружеские отношения, но, если случались какие-то конфликты, обиды, старались не выносить сор из избы – в крайнем случае просто менялись столиками, чтобы не сидеть рядом.

У меня, в общем, отношения со всеми сложились хорошие, и, став солисткой, я очень долго не хотела покинуть из нашей раздевалки переход. Но в театре официально считается, что солисты должны располагаться в комнатах около сцены, на этаже солистов. Меня пытались переселить много раз, даже специально приходили из дирекции: "Вы обязаны перейти туда, потому что там



Е.Максимова



Танец маленьких лебедей (Е.Максимова вторая слева)

модности во все огорчения быстрой забываемости: ну обидели тебя, а тут какие-то новые впечатления – и ты уже забыла, из-за чего так переживала. В более зрелом возрасте раны от обиды дольше заживают. Да и уроки "мастерства" школьных завышенных несравним с "профессиональными умениями" в подобных делах театральных интриганов – можно было привыкать, закатываться постепенно. Такая закалка от многого меня защитила. Ведь на каждый выпад всегда был делом люди ожидают соответствующую реакцию, они хотят увидеть, что тебя это ранит, а я не училась своих чувств не показывать. Одни говорили: "Ой, она такая замкнутая, закрытая", другие: "Она такая гордочка" – именно потому, что, когда пытались меня "поддеть", я просто не реагировала. И такое поведение мне действительно спасало, потому что если принимать все наскоки близко к сердцу – злиться, обижаться, расстраиваться, – то это только вдохновляет на дальнейшие "подвиги". А когда нет никакой реакции – вроде и продолжать бесмысленно...

Умение отторгнуться, защитить свой внутренний мир, свою личную жизнь от посягательств психодомов и при столкновении с неподатливым явлением околотеатральной жизни, как клакеры. Подобные личности, конечно, есть везде, только проявляют они специфические черты своего характера по-разному. У нас в балете – шикают на спектакле, промывают кланово, аплодируют не к месту, чтобы обидеть артиста. А вот анонимки, письма, звонки по телефону с угрозами – такое, наверное, в любом учреждении бывает. От чего это происходит – от зависти, зависти, неуверенности найти себя, свое дело в жизни? Я убеждена, что человек, любящий искусство по-настоящему, никогда не станет клаквером, не будет терроризировать любимого артиста, навязываться ему. Мы с Васильевым никогда в жизни не "покупали" ни поклонников, ни прессы, ни цветы себе на спектакли. Мне это казалось диким: публика будет мне аплодировать, а я буду думать, что кутила аплодисменты и цветы, которые мне преподносят?

Сколько раз нас пытались шантажировать: "Если вы не дадите нам определенное количество билетов, то завтра на спектакле мы такое устроим..." "Если вы не будете пускать нас в дом, то мы..." "Делайте это, давайте это – иначе..." Сколько лет я выходила на сцену и ждала, когда буднички зазвонит или веник в меня полетит. Выходила и ждала. И однажды – дождалась! Когда я выходи-



В сцене из спектакля "Дон Кихот"



В сцене из спектакля "Ромео и Юлия"

ла на поклон после спектакля, к моим ногам упал пакет, завернутый в газету. За кулисами развернула его и увидела какие-то ветки, колпачки. "Ну вот – думала, "свершилось", наконец! Получила-таки и свой веник в газете!" А потом смотрю – записка от вдовы мамки, и написаны в ней такие трогательные слова: "Пожалуйста, не вырывать эти веточки. Это багульник, который мы привезли для Вас с Дальнего Востока! Поставьте его в воду..." И действительно, в воде багульник зацвел чудесными сиреневыми цветочками, и еще долго стоял у меня дома... За всю мою сценическую жизнь это был единственный "веник", который бросили мне на сцену...

Мой характер и само отношение ко всякого рода интригам, которое во мне воспитали, накладывались одно на другое. Когда воспитывают из детей – "это делай, это не делай", – то я назло как захожу, так и делаю! А когда ты видишь в другом человеке что-то тебе по характеру близкое – ты это принимаешь. Ведь находились же рядом какие-то люди, которые вели себя совсем иначе. Так я к ним особенно не приближалась и пример с них не брала. Но были Бердт, которая облагораживала все, к чему прикасалась, Голызовы, убежденные, что нет ничего некрасивого, Уланова, всегда стоявшая вне интриг и скандалов. Мне очень повезло – уже прожил жизнь, понимаю: какое счастье, что я знала этих людей, могла учиться у них, что именно так шло воспитание моей души...

Что "эстетично" сегодня

Как я никогда не выбирала себе роли, исходя из какого-то одного амплуа, так же никогда не ограничивала себя рамками: вот это классика – это я буду танцевать, а вот это модерн – это не буду. Для меня вообще не имеет значения, к какому стилю, направлению относится тот или иной спектакль. Главное – хорошо или плохо он сделан, и не важно, классика это или современный танец. Да, классика мне, безусловно, ближе, я на ней воспитывалась, и все основы русского балета – классика. Но и модерн я не отрицаю, и хорошо поставленный модерн смотреть люблю. Другое дело, что настоящий модерн я никогда не танцевала. Не то что не хотела – просто не довелось. У нас и джаз-танец, и модерн-танец, и степ – вообще все, что не классика или народный танец, – на протяжении многих десятилетий объявлялось идеологически чуждым, совершенно не развивалось – где я могла это танцевать? Что же касается классики, то современная классика уже иная: совсем не те старинные балеты, которые когда-то шли на сцене. Театр – живое искусство, и не надо делать из него музей: он полбьет. Застывшие формы – это мертвые формы, а театр живет, движется, изменяется от поколения к поколению. Меняется техника исполнения, меняется эстетика. Даже

внешний вид меняется: раньше все балерины были небольшого роста, а сейчас – посмотрите, какими они стали! Плисецкая казалась высокой балериной, а сегодня артистка балета такого роста маленьких лебедей танцует. Любая из моих нынешних учениц – у них ни одной косточки не видно! Тогда полагали: нельзя "скелеты" на сцену выводить. Незастытыми! Когда я заканчивала школу, весила сорок семь килограммов, и это считалось нормальным (позднее, когда танцевала, и сейчас весу сорок). И в этом отношении эстетика поменялась: все должно быть плоским, чем больше костей и ребер видно – тем лучше. Теперь в этом видят красоту. Теперь нравятся, если ты "скелетик", а когда что-то чуть-чуть щечка обозначена (а не скула обтянута), сразу разговоры начинаются: что это она, такая пышечка, на сцену вышла?

Раньше считалось, что балет – это женщина, женщина и только женщина. Когда Петипа ставил свои балеты, мужчины вообще не танцевали. Принц Дезире в "Спящей красавице" лишь мазоручку исполнил и никаких туров или больших жетов не делал – их просто не существовало! Кавалер только поддерживал, "поддерживал" да му, которая одна царствовала на сцене. Прошло время, появились танцовщики, которые в 60-е годы совершили мощный прорыв в технике мужского танца. И были созданы спектакли, где мужской танец вышел на первое место. Но раньше мужчины так не прыгали! Не поднимали ноги так высоко! Ни мужчины, ни женщины! Елизавета Павловна Бердт танцевала еще в Мариинском театре, помнила все традиции, и, когда я, например, высоко поднимала ногу на аттитуд, она говорила: "Пониче, пониче, это неприлично!"

Сейчас другая эстетика, другая техника, многое изменилось. Представьте, что балерина сегодня выйдет танцевать Китри в "Дон Кихоте" на каблуках! А ведь раньше весь первый акт шел только на каблуках! Или сцена в таверне – я первая стала танцевать здесь на пальцах, мне устроили скандал, но сейчас по-другому и не танцуют! В "Жизели" танцевали на пальцах, но пальцевая техника была совершенно иной. В наше время балерины стоят на пальцах долго, а тогда только поднимались на мгновение – и это уже стало революцией в балете! "Жизель" изменилась с каждым новым поколением исполнителей, даже на моей памяти в спектакле много поменялось. Смешались акценты, нюансы, драматическое прочтение роли, решение образа. Поэтому-то и живет эта "старая" классика, что звучит сегодня по-современному, все время

развивается и каждый актер вносит в нее что-то свое.

Когда зал дышит вместе с тобой...

Я не очень-то верю артистам, которые говорят: "Мне тяжело, как режиссер артисты!" Не верю, что им действительно все равно, понравится – не понравилось, поверили – не поверили, что они "творят для себя", только для самовыражения. Во всяком случае, я для себя ничего в жизни не создавала! То, что делается для себя, может понять в крайнем случае мама на кухне, перед которой я нечто изображаю, а она восклицает: "Ах, какая у меня талантливая девочка!" Но такое "домашнее творчество" никак не будет предназначено для публики!

Выходя на сцену, я выражаю свое: как я вижу, как чувствую, но с надеждой на то, что обращаюсь не в пустоту. Конечно, бывает, зритель что-то не принимает, но каждый актер все-таки ставит для себя задачу доказать – я права! Актер работает для зрительного зала, и диалог, контакт со зрителем просто необходим, чтобы не было ощущения, что твой труд пропадает даром – тебя не услышали.

Надо еще учитывать, что между искусством театра (и особенно балета) и другими видами искусства есть существенное различие. Всегда, пусть даже подсознательно, любого художника ведет надежда на то, что когда-то его поймут и оценят. Действительно, можно писать музыку "в стол", можно писать стихи "в стол", а потом через десятилетия кто-то найдет рукопись и скажет, что этот гениальный! Можно написать картину, которую современники не примут, а потомки повесят ее в музей и назовут шедевром. Но искусство театра – это искусство только сегодняшнего дня. Поэтому если тебе зритель не примет сегодня, то уже никто никогда не оценит. Взаимопонимание, диалог должны состояться сейчас!

К такому диалогу надо готовиться, настраивать себя, как музыкант настраивает скрипку. У каждого артиста это происходит по-своему: одному необходимо, чтобы перед спектаклем вокруг него все кипело, чтобы чувствовался некий повышенный тонус, который его "заводит". Другие говорят, что им абсолютно не важно, что рядом происходит – можно за кулисами и анекдоты послушать, а потом выходить на трагическую роль. Что касается меня, то перед спектаклем я должна была сосредоточиться, что-то в себе накопить. Если же в день спектакля и даже накануне мне приходилось заниматься разными посторонними делами, то о сосредоточиться не успевала. Во всяком случае, я думаю, что это нехорошо, потому что ко мне лучше не подходить, со мной не разговаривать, к телефону не подходить: я старалась, что-то аккумулировать в себе, настраиваться...

Начинался спектакль, и все, что копилось в душе за долгие часы репетиций, подготовки, отрешенных раздумий, предстояло передать зрителю, увлечь их страстями своей героини, заставить сопереживать. А в балетном театре на этом пути возникало особое трудности: при эмоциональной, психической нагрузке, психического актера (исполнителя такого роста маленьких лебедей танцует. Любая из моих нынешних учениц – у них ни одной косточки не видно! Тогда полагали: нельзя "скелеты" на сцену выводить. Незастытыми! Когда я заканчивала школу, весила сорок семь килограммов, и это считалось нормальным (позднее, когда танцевала, и сейчас весу сорок). И в этом отношении эстетика поменялась: все должно быть плоским, чем больше костей и ребер видно – тем лучше. Теперь в этом видят красоту. Теперь нравятся, если ты "скелетик", а когда что-то чуть-чуть щечка обозначена (а не скула обтянута), сразу разговоры начинаются: что это она, такая пышечка, на сцену вышла?)

Раньше считалось, что балет – это женщина, женщина и только женщина. Когда Петипа ставил свои балеты, мужчины вообще не танцевали. Принц Дезире в "Спящей красавице" лишь мазоручку исполнил и никаких туров или больших жетов не делал – их просто не существовало! Кавалер только поддерживал, "поддерживал" да му, которая одна царствовала на сцене. Прошло время, появились танцовщики, которые в 60-е годы совершили мощный прорыв в технике мужского танца. И были созданы спектакли, где мужской танец вышел на первое место. Но раньше мужчины так не прыгали! Не поднимали ноги так высоко! Ни мужчины, ни женщины! Елизавета Павловна Бердт танцевала еще в Мариинском театре, помнила все традиции, и, когда я, например, высоко поднимала ногу на аттитуд, она говорила: "Пониче, пониче, это неприлично!"

Сейчас другая эстетика, другая техника, многое изменилось. Представьте, что балерина сегодня выйдет танцевать Китри в "Дон Кихоте" на каблуках! А ведь раньше весь первый акт шел только на каблуках! Или сцена в таверне – я первая стала танцевать здесь на пальцах, мне устроили скандал, но сейчас по-другому и не танцуют! В "Жизели" танцевали на пальцах, но пальцевая техника была совершенно иной. В наше время балерины стоят на пальцах долго, а тогда только поднимались на мгновение – и это уже стало революцией в балете! "Жизель" изменилась с каждым новым поколением исполнителей, даже на моей памяти в спектакле много поменялось. Смешались акценты, нюансы, драматическое прочтение роли, решение образа. Поэтому-то и живет эта "старая" классика, что звучит сегодня по-современному, все время

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ
из личного архива
Екатерины Максимовой