

Екатерина
МАКСИМОВА:

«БАЛЕТ — МОЯ ЖИЗНЬ»

«Как часто, — пишет в «ЛГ» полтавчанка О. ДРОЗДЕНКО, — наблюдая полет балерины, виртуозную игру скрипки, блестящую импровизацию драматического актера, слышишь: «Легко им все дается! Что значит талант? Правильно ли это? Ведь таланту соразмерен огромный труд. Хочется больше знать о труде таланта».

«Расскажите, пожалуйста, — как бы продолжает это письмо москвич В. БОГОЛЕПОВ, — как, если не кровью, то потом, достается то поистине блестящее, что мы видим на сцене? Идя навстречу пожеланиям читателей, «ЛГ»

ввела новую рубрику «Мастера и мастерство». Сегодня под этой рубрикой выступает Екатерина Максимова, народная артистка СССР, солистка балета Большого театра.

«Екатерина Максимова была больна... Не нужно было спешить в класс — к станку, на репетицию, на спектакль. Ее не могли вызвать сразу на второй акт вместо заболевшей артистки. Вдруг наступила непривычная, оглушительная тишина, в которую — после ежесекундной фантастической нагрузки — даже как-то и не верилось...»

— Кто были ваши первые учителя?

— Первые четыре года я училась у одного из лучших педагогов младших классов Лидии Иосифовны Рафаиловой. Потом — Елизавета Павловна Гердт, блестящий педагог классического танца, которую я до сих пор вспоминаю с благодарностью и любовью, у нее же я кончила школу и, придя в Большой театр, занималась в классе.

Вскоре после окончания училища произошли события, перевернувшие мою жизнь: во-первых, Галина Сергеевна Уланова решила попробовать себя в новой роли — педагога-репетитора, во-вторых, я стала ее первой ученицей. С тех пор вся моя работа в театре, все роли связаны с ее именем. Не знаю, как бы сложились моя судьба, если бы Галина Сергеевна не была всегда рядом со мной.

— Кроме репетиций, у артистов балета существует еще и ежедневный класс. Объясните, пожалуйста, читателям, что такое класс...
— По-моему, это самое ужасное, что у нас есть, — улыбулась балерина. — Для меня, во всяком случае, и, к сожалению, самое необходимое — без класса нельзя танцевать, просто невозможно. Это — эзексис, ежедневные упражнения, которые надо делать всю жизнь.

Короче, постоянный тренинг. Сначала мы занимаемся 15 — 20 минут просто у станка... Надо объяснить читателю, что такое балетный станок?
— Я объясню за вас: это — палка вдоль стены, держась за которую...
— Палка, да, у стены, у которой на абсолютно равных правах стоят и народная артистка, и артистка кордебалета, только вчера пришедшая в театр. Это довольно скучное занятие, и для меня — самое тяжелое. Потому что когда репетируешь, когда готовишь спектакль и танцуешь — здесь процесс творчества. Правда, и тут тяжело бывает, но это — творчество. А класс необходим, никакая не дефицит — это работа: без него быстро потеряешь форму, и тогда уже никакое творчество невозможно. Бывает, в месяц у тебя нет ни одного спектакля...

— Но класс...
— Ежедневно, ежедневно. Всю жизнь, всю жизнь. К тому же специфика нашей работы — то, что репетируются приходится перед каждым спектаклем.

Допустим, я танцую Жизель. Ну, сколько? Уже пятнадцать лет танцую, но все равно перед каждым спектаклем я должна репетировать.

— Вы не танцевали Жизель, скажем, три месяца...
— Три? Значит, мне, во всяком случае, нужна неделя репетиций. Если прошла только неделя между спектаклями, тогда это могут быть одна-две репетиции.

— Балетмейстер-репетитор и готовит с вами партию?
— Да. Это не просто тренинг — на репетициях всегда что-то доделывается. Так — до бесконечности. Что-то доделывается, что-то переделывается, и любой спектакль, идущий на протяжении многих лет, безусловно, как-то пересматривается.

— Бернард Шоу сказал, что существует пятьдесят способов сказать слово «да» и пятьсот — «нет», но только один способ написать их... Вы меняете интонацию?
— Да. Да, безусловно. Вот тот же простой арабеск. Нас всех в школе учили одинаково. Но арабески Улановой, Семенович или Плисецкой совершенно различны: у каждой своя линия, своя насыщенность. Да и у самой Плисецкой арабеск в «Лебедином озере» один, в «Дон Кихоте» — другой, в «Раймонде» — третий, в «Каменном цветке» — четвертый. Каждый раз в него вкладывается другой смысл. Интонация другая.

В общем, у нас не так уж много каких-то основных движений. Основы их, артист должен сделать так, чтобы арабеском или паде-бурре сказать то, что нужно именно в этом балете или в этой роли. Надо все

наполнить содержанием, найти точную линию и форму... Да, наверное, я говорю об интонации.

— А как вы работаете над новой партией?
— Очень постепенно. У нас ведь бывает по-разному... Вот мне нужно сначала превозмочь какие-то технические трудности. О них волей-неволей всегда думаешь на сцене. И мне сначала надо перепахнуть этот барьер, чтобы я как можно меньше думала о технике. Когда руки-ноги знают, куда идти, тогда я начинаю вбирать в себя какой-то образ и фантазировать внутренний мир героини.

Невозможно ведь читать монолог Ромео и думать: какое слово я в следующее мгновение должен сказать?

— То есть «изучение души» героини у вас происходит потом?

— У меня — потом. Когда начинаешь готовить какую-то партию, ни одну вариацию никогда не можешь пройти с начала до конца. Странно, правда? Вроде и станцевала много балетов, и должны быть уже и опыт, и сила, и техника... Но мне нужно много репетиций, чтобы я просто с начала до конца могла физически «дотянуть». Как бегу — дистанцию пробежать. Не говоря уже о рекордах — хотя бы дотянуть до финиша.

Так — каждый раз. И делаешь класс, и танцуешь спектакли, но вот берешь новую вариацию, и она ничуть не труднее, чем уже знакомые тебе вариации или адажио, — и все равно... А если долго не танцуешь спектакль, приходишь опять начинать все сначала — иначе не вытнешь.

— Однако фузте всегда одинаковы? Скажем, 32 в «Лебедином озере»?

— Если бы мне нужно было сделать только фузте! Но перед тем идет адажио, вариация, и, когда я подхожу к фузте, я уже «мертва», а мне нужно еще сделать их ровно 32. Каждое движение отдельно профессиональный человек может сделать. А все подряд — огромная физическая нагрузка, к тому же надо вложить смысл — это еще в десять раз тяжелее.

Я знаю артистов, которые поступают наоборот: у них сначала уже есть какой-то намет на образ, а техника — потом, постепенно. Они технику «накладывают» на образ, а у меня — наоборот.

— Но вот наступил момент, когда вы уже более или менее технику освоили...

— Ну, да, но совсем падаю... — засмеялась Максимова. — А дальше работа над образом идет по-разному. Одно дело, когда входишь в старый спектакль, имеющий свои традиции исполнения; здесь в уже сложившийся рисунок роли я стараюсь внести «новые интонации, присущие мне, новые краски». Другое дело, когда работаешь над новым спектаклем и создаешь образ заново. Тогда участвуешь в создании и самого рисунка.

Если говорить о репетициях, я не могу сказать точно: сегодня сделала то-то и то-то. Иногда думаешь: «Ой, вот это место надо переделать». Попробуешь — не получается. Балетмейстер говорит: «Сделай так...» А мне, чтобы сделать «так», нужно сначала все «переварить». Специально сделать вот так, потому что надо, я не могу — не получается. Иногда пытаешься, а внутри у тебя что-то не принимает. Сперва кажется — не мое. Потом идет репетиция, и вдруг я прихожу к тому, что мне советовали. Но для этого я все должна самостоятельно прочувствовать, пережить.

Иногда на съемочной площадке актер жалуется, что фраза «не ложится» на язык, и просит изменить ее; часто ему идут навстречу. В балете так бывает?

— Когда балетмейстер ставит спектакль «на тебя», у него, конечно, уже есть свой рисунок танца, свой образ, свои мысли.

Он говорит: «Ты сделаешь эти четыре движения, — но тут же видит, что мне так неудобно, я

пытаюсь сделать, только не получается. И он сам видит: в том, что я делаю, есть какая-то фальшь. И тогда балетмейстер немнотко переставляет кое-что по-другому. Хочет он того или нет, но, разумеется, выбирает то, что присуще именно этой индивидуальности, этой модели.

Я уверена, что если бы Лавровский ставил «Ромео и Джульетту» не на Уланову, то какие-то вещи были бы решены совсем по-другому. Но он шел от Улановой, от ее индивидуальности.

— Это тот случай, когда в создании нового спектакля участвует конкретный артист. Но есть другие примеры: в «Жизели» вам пришлось входить в готовый спектакль...

— Технически я ничего не меняла. Это как в драматическом театре: если актриса будет играть Джульетту, она сначала должна выучить текст Шекспира. А дальше разные актрисы будут играть по-разному.

— Вы говорили, что балетмейстер в ходе репетиций изменяет, что ли, текст...
— Нет... не изменяет.

— Но он приспосабливает его к вашей индивидуальности?

— Драматург пишет дома пьесу, отделяет и приносит в театр. Но балетмейстер — совсем другое: он и драматург, и режиссер, он должен все делать здесь — на сцене.

— Но на сцене Ю. Григорьев, скажем, ищет трагический образ Красса, исходя из данных Лиены?

— Да. И если бы он работал над этим образом не с Лиеной, то, я уверена, решил бы образ иначе. Когда Григорьев начинал, у него был немалый другой замысел. А Лиена подтолкнула мысль балетмейстера в иную направленность. Тут, по моему, заслуга балетмейстера в том, что он увидел индивидуальность актера и выявил ее, и счастье актера, что он имеет индивидуальность, которая дает толчок мысли.

Так что текст текстом, но еще и от того, как сказать, многое меняется.

Мне кажется, каждая танцовщица стремится найти возможно больше граней в любой роли. Когда танцуют такие разные партии, как Китри и Жизель, то, с одной стороны, трудно совершенно перевоплотиться, а с другой — легче создать образ, не повторяющий предыдущего.

У большинства балерин есть свое амплуа: лирическое, романтическое, героическое и т. д. В каждом из этих амплуа есть роли, на первый взгляд, повторяющиеся. Ну, например, Мария из «Бахчисарайского фонтана», Одетта из «Лебединого озера», Катерина из «Каменного цветка», Маша из «Щелкунчика», Золушка, Жизель. Всех их объединяет общечеловеческое — красота, доброта, нежность. Но ведь каждая из героинь живет в своем, неповторимом мире, у каждой свой характер. Значит, нужно везде искать неповторяющиеся черты поведения, состояния, эмоции, которые характеризуют данный конкретный образ.

Да, все они добры, красивы, нежны, все любят... Но даже любят по-разному. Любовь Жизели к Альберту граничит с наивной верой в непогрешимость человека, любовь Катерины к мастеру Даниле полна женской самоотверженности, в Золушке для меня главное — доброта к людям. Хотя и здесь есть своя любовь к Принцу. Маша, кажется, во многом повторяет Золушку, но ее любовь скорее походит на детскую дружбу. А любовь Фригии к Спартаку граничит с самопожертвованием... Естественно, я говорю упрощенно, потому что в нескольких словах невозможно рассказать о каждом из образов.

И потом, я не знаю, что у нас текст: па, которые мы делаем, или музыка. Может быть, именно музыка и есть в нашем понимании «текст»? Потому что мы должны танцевать музыку. Может, я и ошибаюсь, но в балете Джульетта скорее прокофьевская, чем шекспировская.

Е. Максимова в балете «Дон Кихот»



ровская. И если балетмейстер и актер не идут от музыки — тем более если это, такая гениальная музыка, как у Прокофьева — если танец не раскроет музыки, то спектакль не будет.

Например, создать образ в балетах Чайковского — это не значит выйти в «Лебедином озере» и отмахивать руками, в «Спящей красавице» — сделать два тура, в «Щелкунчике» — что-то еще. Чтобы создать образ, нужно танцевать музыку, надо постараться раскрыть всю партитуру Чайковского. Видно, это и есть текст в балете.

И все же, если говорить о классике, как часто бывает, что исполнители имеют канонизированный рисунок?

— В классических балетах это очень сложная проблема. Я думаю, если бы сегодня вышла Татьяна и исполнила какую-то партию в той манере, в которой танцевала когда-то, зритель по-другому бы воспринял ее, потому что не только техника изменилась — и восприятие стало другим.

Вот еще одна проблема: имеет ли право артист что-то менять в классической партии?

— Я считаю — имеет, но только в том случае, если это делается талантливо и не нарушает общего стиля спектакля. Ведь могут быть и другие причины: «Ах, у меня grand jeté не выходит, я просто сниму его и сделаю пируэт». Я не это имею в виду. Но если новое талантливо, то, как показало время, оно становится классикой.

Вот пример. Васильев с Ермолаевым после очень долгой работы переделали коду и вариацию классического па-де-де из 3-го акта «Дон Кихота». Один сразу же принял новую работу, другие сказали: «Не имеете права! Вот когда будете ставить новый балет, тогда и вставляйте туда свои движения; а если танцуете классический спектакль, будьте любезны танцевать так, как было поставлено до вас!»

Споры шли долго, и когда уже все стало затихать, я прочитала воспоминания Вечеслоу, где она писала о Чабуккиани. (Кстати, с Ермолаева и Чабуккиани у нас вообще началась мужской классический танец, каким мы его привыкли видеть сегодня.) Оказывается, молодой Чабуккиани когда-то сказал, что собирается танцевать партию Василия в «Дон Кихоте», но вариацию будет делать по-своему. И сделал! И тоже разразился скандал. Но вариация Чабуккиани органически вошла в спектакль и стала классикой — ее потом танцевали и в школах, и в театрах — всюду.

Значит, Ф. Лопухов был прав, когда говорил, что язык балета не остается неизменным?

— Это живой язык. И техника балета не стоит на месте. И, кстати, о современности балет должен говорить на многих языках.

Например, Григорьев обладает ярко выраженной индивидуальностью. Ни на кого не похож. У Виноградова, у Васильева и Касаткиной свой почерк. Но все они не порывают с классикой.

Я видела массу балетных

МАСТЕРА
И
МАСТЕРСТВО

На репетиции с Ю. Григорьевичем

Фото
Евгения
УМНОВА

«Жизель». Танцуют Е. Максимова и В. Васильев

сказаны. Важно то внутреннее эмоциональное ощущение, которое остается после слов. И мне кажется, что иногда балет присущий только ему языком, пластикой, музыкой может выразить что-то полное и глубже, чем слово. Здесь все зависит от таланта, хотя можете считать, что я пристрастна.

Музыка — самое условное искусство, а музыку слушают все. Я думаю, что музыканты должны готовить аудиторию. И они готовят ее. Ребенок еще «мама» не сказал, а у него над ухом по радио целыми днями звучат Чайковский или Прокофьев. Он, можно сказать, «всасывает» музыку с молоком матери и сначала волей-неволей учится слушать музыку, а уже потом — говорить. И балетную аудиторию надо готовить и воспитывать. Кстати, так оно и делается.

Вспомните: когда-то считалось, что балет — искусство аристократии и недоступно массам. А теперь у нас колоссальное количество театров оперы и балета — во всех столицах союзных республик, во многих крупных городах. И создается масса народных студий. Балет очень популярен. Значит, это не такое искусство, которое могут понять единицы. Ведь залы не пустуют... Кстати, особенно горячо встречают балет в промышленных центрах.

Вы вспомнили какой-то город?

— Несколько. Челябинск, например. Первый раз в Челябинск я попала случайно: должна была другая балерина ехать, она заболела, меня попросили заменить, и я один спектакль — «Жизель» — станцевала. Потом, чуть ли не в том же году, поехала туда второй раз, а скоро — третий... Знаете почему? Из-за публики: я чувствую по приему, что балет приносит людям радость. Приехав однажды в Челябинск, я влюбилась в публику; и с тех пор, когда мне отсюда звонят и приглашают, если есть малейшая возможность, я с удовольствием еду. Уж не говорю, сколько сама получаю от каждого такого выступления, потому что, когда люди все тебе отдадут, и ты им — все... Ну, как об этом рассказывать?..

Беседу вел Григорий ЦИТРИНЯК