

Семен
ГУРАРИЙ

Майя

Плисецкая

азбука легенды
диалоги

Моя биография

**Моя
биография**



Семен Гурарий

Азбука легенды

Диалоги с Майей Плисецкой

**Издательство АСТ
Москва**

УДК 82-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44
Г95

В книге использованы фотографии
из архива РИА Новости
Фотография на переплет предоставлена
Агентством «Vostok Photo Ab»

Гурарий, Семен Иосифович.
Г95 Азбука легенды: диалоги с Майей Плисецкой /
Семен Гурарий. — Москва: Издательство АСТ,
2016. — 256 с.; ил. — (Моя биография)

ISBN 978-5-17-097268-5

Перед вами необычная книга. В ней Майя Плисецкая одновременно и героиня, и автор. Это ампула ей было хорошо знакомо по сцене: выполняя задачу хореографа, она постоянно импровизировала, придумывала свое. Каждый ее танец выглядел настолько ярким, что сразу запоминался зрителю. Не менее яркой стала и «азбука» мыслей, чувств, впечатлений, переживаний, которыми она поделилась в последние годы жизни с писателем и музыкантом Семеном Гурарием. Этот рассказ не попал в ее ранее вышедшие книги и многочисленные интервью, он завораживает своей афористичностью и откровенностью, представляя неизвестную нам Майю Плисецкую.

Беседу поддерживает и Родион Щедрин, размышляя о творчестве, искусстве, вдохновении, секретах великой музыки.

УДК 82-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-097268-5

© С. Гурарий, 2016
© РИА Новости
© ООО «Издательство АСТ», 2016

*Светлой памяти
Майи Михайловны Глисецкой*

Вступление, или Путь к диалогу

Не уверен, всегда ли, как утверждают философы, путь истины — диалог. Но то, что беседа способна преображать человека, несомненно. Разумеется, при условии уважительности к правоте другого человека и преодоления сумятицы в попытке его понять, а значит, невольно оправдать и усилить аргументы собеседника. И, как результат, обнаружить в себе с радостным воодушевлением опыт другого. Особенно если эти другие — Майя Плисецкая и Родион Щедрин.

Тем, кто относительно хорошо знает или знал Плисецкую и Щедрина, трудно судить о них беспристрастно. Так как трудно было ими не восхищаться и не любить их.

Разумеется, проявления гениев нас порой смущают. Их свободный ум поражает неожиданными выводами, о коих и предстоит судить читателям, — словно резкое и неожиданное *па* танцовщицы.

И все же, по моему разумению, Плисецкая и Щедрин в своих суждениях, — вопреки сумбурному калейдоскопу противоречивых личностей, упомянутых в наших беседах, — ни разу не оши-

блись. Благодаря их эстетической и нравственной пристрастности, все те, в ком они отметили подлинность дарования, только приобрели в их оценках дополнительную и непререкаемую значимость. Другие же — по меткому определению Плисецкой, не личности и даже не персоны, а персонажи, — с той же степенью убедительности потеряли ореол непогрешимости и исключительности.

Майя Плисецкая. Невообразимое, редчайшее качество подчинить своему дару такое количество независимых и противоположных личностей — уже само по себе чудо. Хриплый, нестройный, обжигающий хор ее современников обретал от соприкосновения с гениальным искусством балерины высшую согласованность.

Противоречила ли она себе как критик? В чем была ее, так сказать, мыслительная пластика? Подчиняясь вроде бы предложенному автором алфавитному принципу разговора, она, по существу, избрала прихотливо свободную, арабесковую форму беседы — от темы к теме, от личности к личности, от эпохи к эпохе...

Говорящая с вами, любезные читатели, собеседница вряд ли будет сочетаться с ее привычно устоявшимся в вашем сознании театральным обликом. Знаю по собственному опыту: порой попытка соединения этих разных измерений и в нашей беседе терпела такое крушение, что я отступал в растерянности, забывая на время, что

гений — баловень природы во всех смыслах, что он творит и мыслит, не думая о правилах, с рождения усвоив, что в основе всего живого — самодвижение.

Вроде бы все так просто.

Щедрин — музыкальный сфинкс, значение которого еще никому пока до конца не удалось разгадать. Под обезоруживающе элегантной, россиниевской улыбкой и мощной энергетикой сверхскоростных жизненных и музыкальных темпов скрывается ранимая душа одного из самых трагичных художников нашего времени. Философ и поэт, скоморох и строгий полифонист, проникновенный народный сказитель и симфонист, автор монументальных опер и миниатюрист, создатель дерзновенных балетов и задорной музыки для детей и юношества...

Исполин, корни которого уходят в традиции русской народной музыки и многовековые обречения мировой культуры. Ему вольготно во вневременных пространствах. Перечень имен его творческих собеседников не может не поражать: протопоп Аввакум, Дионисий, Орlando ди Лассо, Шекспир, Бах, Бетховен, Пушкин, Шопен, Бизе, Гоголь, Лев Толстой, Лесков, Чайковский, Чехов, Альбенис, Маяковский, Мандельштам, Грин, Шостакович, Барток, Набоков, Твардовский, Вознесенский...

Несмотря на замечательные, исповедальные книги и бесконечное количество интервью, Майя

Плисецкая долгие годы оставалась, тем не менее, как бы невидимой, под таинственным покровом мифов.

И важнейший из них — Родион Щедрин.

Вернее, мифическое явление миру их уникального жизненного и творческого союза. Давно эти имена звучат неразделимо, словно и были созданы только для того, чтобы обозначить этот двухголовый феномен, двуединое созвездие музыки и танца. Планету искусств Майи и Родиона. Планету Плисецкой—Щедрина.

В чем объединительная магия таких разных, несовпадающих, на первый взгляд, их жизненных импульсов, мотивов, истоков? Ведь ничто, казалось бы, не предвещало этого союза. Хотя по прошествии времени можно было бы с легковесной самонадеянностью заявить, что рождению его способствовала сама эпоха или реальная череда событий.

Имя Родион — сопротивляющееся, крутое, с орехово-рафинадным Р. В звучании Родион — корневое ощущение Родины, Родни, Рода. Да и фамилия молодцевато гарцует на Р. Конечно, он — Родион. Родион — он. Он щедр. Он дрин (по-немецки — на месте). Одним словом, он — Щедрин.

Имя Майя — текучее, пластичное. Словно выныривает из волны. Из глубины. На выдох —

ЙЯ. Наверх. Выплеском. Звучанье струящееся, льющееся, шелестящее. С легким цоканьем в фамилии — ПлисеЦКАЯ.

Интересно, что в имени и фамилии каждого из них нет совпадающих букв. Кроме одной символической, соединительного союза — И.

В еврейской семье Майи по материнской линии долгое время языком общения был литовский. У деда, зубного врача, двенадцать детей. Религия — иудаизм. Отец будущей балетной звезды — выходец из Белоруссии, убежденный коммунист, впоследствии генеральный консул Страны Советов на острове Шпицберген.

У Щедрина по отцовской линии все православные, дед священник. По материнской дед — беспартийный революционер и один из первых Героев Труда Страны Советов. Одна из бабушек «голубых кровей» — выпускница Смольного института — говорила в семье с дочерью, материю будущего композитора, преимущественно по-французски.

В семье Майи атмосфера кино, театра, балета. Некоторые тети и дяди — известные артисты: Азарий Азарин, Суламифь Мессерер, Асаф Мессерер, Елизавета Мессерер. Мать, Рахиль Мессерер, актриса немого кино... Между родственниками говорливое безмолвие.

Семен Гурарий

Маиe 11 лет: арест и расстрел отца. Мать в тюрьме, недовольство педагогами. Скитания по углам, успех приходит везде и всегда через преодоление.

Родион родом из народной русской песни и хора. Из музыкального ансамбля братьев Щедриных, его дядьев. Он с детства непроизвольно тяготеет к многоголосию, жизненному и музыкальному полифоническому согласию — со всеми вместе, в ансамбле, в хоре, в оркестре, в опере. Он — часть музыкального сообщества, даже если солист.

Доверительность в семье. Отец, Константин Щедрин, — профессиональный композитор. Удачливость с педагогами и наставниками: Яков Флиер, Юрий Шапорин, Дмитрий Шостакович, Александр Свешников. Друзья молодости не менее выдающиеся личности: Андрей Эшпай, Микаэл Таривердиев, Арно Бабаджанян, Андрей Вознесенский...

В музыкальных советских зарослях его дарование с самого начала произрастает не похожим ни на кого — эдаким могучим деревом, приумножающим годовые творческие кольца, кружевные, радостные, частушечные, полнокровно-спортивные.

Оба по жизни и творчеству — вопреки трудностям.

Он — шаг за шагом. Она — прыжками.

Он приумножает, расширяет, набирает.

Она завоевывает.

Он олицетворяет свое поколение, страну. Возглавляет Союз композиторов России.

Она экзотичная, капризная, резкая. Не в струе, не в течении, вне структур.

Оба беспартийные.

Они встречаются уже состоявшимися личностями. И с тех пор не расстаются до самой смерти Майи. Что же их объединяет, кроме любви?

Классическая музыка, пронизывающая насквозь? Русская культура, русский язык, поэзия, литература? Москва с ее вавилонскими лабиринтами, воронками и колючими ветрами? Планетарность мышления? Любовь к футболу, путешествиям, юмору?

Вопросы, вопросы... Впрочем, можно ли расчленить возникающую «термоядерную» общность на бесконечно мелкие, суетливые, повседневные детали?

Они в известном смысле узнавали друг в друге самих себя. В великом этом узнавании заключено было не только нечто общее, не зависящее от их индивидуального видения. И их творчество — сочиняемая Щедриным музыка и балетные спектакли Плисецкой — было тоже родом прорастания друг в друга, когда вместе с дальнейшим узнаванием параметров и направленности творческих устремлений каждого углублялись самопознание и доверительность их уже общих отношений с миром. Так возникала их единая освоенность в государстве, в искусстве, в собственном

бытии, будь то надежды, сомнения, сострадание и страх.

Состоялась бы Плисецкая без Щедрина? И Щедрин без Плисецкой? Риторические вопросы — разумеется. Они были бы просто другие.

Если бы не появилась Плисецкая, то ее надо было бы выдумать. Ведь в балете после Галины Улановой дальше идти было некуда, ее последователей ожидало эпигонство. Советский балет, признанный во всем мире эталонным, на деле закосневал.

Все сошлось. «Недостатки» балетного образования провоцировали Майю Михайловну на дерзкие эксперименты. Не говоря уже о гениальных, пока еще неосознанных и интуитивных прозрениях балерины.

Приезд французского балета. Горизонты новых тенденций, знакомство с творчеством хореографов Баланчина, Бежара и других. И наконец — ослепительный блиц, «Кармен-сюита» с Щедриным и Алонсо.

В чем заключалась революция Майи Плисецкой и Родиона Щедрина? Освободившись словно от всех жизненных зависимостей, их искусство стало самим собой и ничем иным. Не растеряв гениальных индивидуальностей, их творческие потоки и энергетика переплелись и полностью растворились в их общем творении — «Кармен-сюите».

Композитор Щедрин накопил к тому времени огромное мастерство во всех жанрах. Когда случай или счастливое стечение обстоятельств заста-

вили его обратиться к опере Бизе, тогда все его накопленное мастерство и гений выплеснулись с афористической силой, элегантностью и вкусом в балете. Он сдернул оболочку «привычной музейности» с шедевра французского композитора. Щедрин придал музыке оперы современный блеск, темы засверкали в его инструментовке с обновленной грацией и энергетикой. Словом, шедевр был воссоздан заново. Вот тогда и явилось миру новое содружество, двуединая комета Плисецкая—Щедрин. Это был мир раскрепощенной хореографии, лишенной нафталинового привкуса.

Их легендарные имена мне были известны с тех пор, как я себя помнил. Познакомились же мы лично только в середине девяностых в Мюнхене. И почти сразу же начались наши беседы, окрашенные благодаря Майе Михайловне и Родиону Константиновичу всегда в доверительные тона. Мы разговаривали во время прогулок по городу, бесцельно глаза на витрины. Или поездок на природу в горы, на озера. В антрактах и после концертов. Во время совместных посиделок за бокалом пива и прочих застолий в кафе, ресторанах или просто за кухонным столиком, где мне не раз довелось отведать манной каши, сваренной великой балериной. Среди грохота футбольных болельщиков на стадионе, по телефону. О чем мы только ни говорили — но в основном, конечно, о музыке, театре, о легендарных деятелях искусства, премьерах, гастролях, о временах, так сказать, и нравах.

Семен Гуарий

«Как жалко, — посетовал я однажды, — что ничего из ваших рассказов не записывается, это так интересно, об этом нигде не прочтешь!» — «А вы приходите с диктофоном», — посоветовал мне с улыбкой Щедрин.

С тех пор, если у Родиона Константиновича находилось время по вечерам, то мы усаживались в его рабочей комнате, я включал диктофон, и начиналась наша увлекательная беседа. Часто в комнату заходила Майя Михайловна, и тогда разговор плавно переходил от дуэта к трио. Она сразу внесла в наши беседы новые ритмы и краски, так непосредственно и живо реагировала на все темы, что наше общение исподволь стало совсем уже многожанровым.

Постепенно возникли отдельные, независимые от бесед с Щедриным, диалоги с Плисецкой. Благо у нее для этого и больше свободного времени было.

Отдельные отрывки из наших бесед с Щедриным и Плисецкой были опубликованы в Израиле (в журнале «Мы»), России (в журнале «Музыкальная академия») и Германии (в журнале «Доминанта») и вызвали самые живые отклики и неподдельный интерес.

Со временем стали непроизвольно вырисовываться контуры книги диалогов с двумя гениями мировой культуры. И книга эта обрела тот вид, в котором она предложена теперь вам, дорогие читатели.

**ДИАЛОГИ
С МАЙЕЙ ПЛИСЕЦКОЙ**

Я МАЙЯ

Памяти Майи Плисецкой

Морозная медлительность местоимения

Манит мятежной магией молчания

Манеры мадонны? милости молвы?

Май майи? Молний мера?

Мост между май и я?

Миф-материк?

Ах,

Атлантида —

Алгебра прыжков,

Апрельские атаки аргументов,

Арест арены, азбука авансов,

адреса альтернатив,

Автограф акустических артерий

аристократа августа.

Йя

Йегудимский йети, йодистая йота,

Йорк, йоркшир, йодль йоги,

Я

Я май Яма Я май

Явление язычества, янтарный якорь

МАЙЯ Я

Семен Гурарий

5 мая 2015, Мюнхен

Что для Вас значат аплодисменты?

Аплодисменты для любого артиста великая вещь. Может быть, самая великая. Артисту нужно признание. Некоторые говорят: пишу, танцую, пою для себя. Все, что делаю я, это только ради публики. Исключительно.

Но ведь аплодисменты так безличностны, абстрактны. Мне иногда кажется, что аплодирующий зал со стороны сцены выглядит каким-то абстрактным балетом.

Абстрактные балеты — это виртуозный набор движений, так сказать ни про что. А аплодисменты окрашены определенными эмоциями благодарности. Это нечто другое. С другой стороны, абстрактные балеты тоже не могут быть совсем уж ни про что, так как хореография связана с музыкой, с ее эмоциональным содержанием. Если смотришь и даже хлопаешь, но потом забыл... Должен в памяти остаться след как у кометы.

Вероятно, все же у зрителей на абстрактных балетах возникают определенные ассоциации.

А возникают ли неожиданные ассоциации у артистов во время спектакля и влияют ли они на исполнение?

Ассоциации возможно и возникают, но в балете они не влияют или не должны никак влиять на исполнителя, ведь менять ничего нельзя, все построено на заданной постановщиком хореографии, на подробно продуманной определенной последовательности танцевальных комбинаций.

А обновление? Так сказать, авангардное мышление? Известный французский балетный критик Андре Филипп Эрсен написал, что для Вашей характеристики достаточно трех слов — «гений», «мужество» и «авангард».

Авангард и авангардистов следует различать в любой области. Скажем, среди композиторов есть так мною называемые «пустые авангардисты». Они, по сути, творчески слабы и ничего из себя не представляют. Но их жизненное кредо — напористость и агрессия везде и во всем. Они *как бы обязаны* быть такими. Подобные авангардисты не обновляют, а искажают представление о сути искусства. Насаждая повсеместно лишь свои, по их мнению единственно верные, взгляды, они тем самым ломают порой творческие судьбы другим, неокрепшим художникам. По их примитивной

психологии, кто не с ними, тот ничего не понимает, словом, дурень. Кажется, Оливье Мессиаен сказал, что авангард отнял у меня десять лет жизни.

Вы говорите про композиторов. Вернемся к балету. Сейчас многие танцуют «под Плисецкую». Но когда Вы творчески заявили о себе, Вы тоже были, вероятно, по сравнению с другой, более старшей возрастной генерацией, так называемым авангардом?

Абсолютно. Знаете, как меня ругали, отрицали. За то, что я все якобы делала иначе.

Вы это осознанно делали? Или это была тоже своеобразная творческая «агрессия»?

Вряд ли. Мне было просто неинтересно повторять уже кем-то найденное. Зачем еще раз? Копирование ничего не дает. Важно знать, для чего ты на сцене в этот момент. А значит, слушать музыку. Щедрин первый заметил: ты танцуешь детали, нюансы. Я удивилась. А как же иначе? Все состоит из деталей и нюансов. Мне, кстати, всегда и себя неинтересно было повторять. Я пыталась в каждом спектакле танцевать нешаблонно. Про меня говорили: это цирк, зачем она поднимает ноги так высоко. Сейчас поднимают гораздо выше. Знаете, так уж повелось в балете, что с чего все начинается, потом

многое забывается. Может быть, так устроена наша память. Но, скажем, эти мои откинутые назад голова и корпус в «Умирающем лебедь» появились не столько *от обратного* Анне Павловой. Для меня было это просто органично. Многие находки не ищутся, а просто случаются. Так случилось и с «Кармен», это был не только шок, это был скандал: второй премьерный спектакль «Кармен» запретили и заменили на «Щелкунчик».

Бывало ли, что на Ваших выступлениях публика выражала недовольство?

Нет. Но «Кармен-сюита» вызывала первое время раздражение и неприязнь у определенной части коллег и критиков. Были, конечно, такие, кто воспринял балет с восторгом, но некоторые «плевались».

Словом, артист или художник должен любой ценой добиваться желанного результата?

Ну а как иначе? Настойчивость или одержимость присутствует в характере у всех, кто чего-то добился. Оценивайте результат потом как хотите. То ли искусством, то ли *неискусством*. Но напор должен быть. Нельзя, как говорится, ждать милостей от природы, надо действовать самостоятельно тоже. Конечно, следует отличать в искусстве нас, исполните-

лей или интерпретаторов, от так называемых создателей первоисточников — композиторов, писателей, художников, архитекторов. Между нами разница. Как черное и белое. Подлинному создателю такого рода мелочная агрессия не нужна. Дерзость? Да, но творческая. Он создает произведение, и оно потом или существует, или нет. А поскольку решает не он, а время, и только время, ему можно не бояться. Если произведение настоящее, то оно будет обязательно жить. А исполнители? Это во многом дело вкуса, удачи и многих других, случайных порой, обстоятельств. Словом, мы, исполнители, страшно проигрываем создателям. Другое дело, что они так же зависят от нас, как и мы от них. Но, к сожалению, исполнительские дела и свершения чаще предаются забвению.

Со временем многое уходит в тень. Когда-нибудь могут забыть и Гёте, и Толстого, и Пушкина... Что говорить о других известных творцах.

Это очень относительно, как все в жизни. Не думаю, что истинных художников, внесших подлинный вклад в культуру, полностью забудут. С исполнителями же было всегда по-другому. Понимаете, одновременно с исполнителями уходят в Лету и их современники, равнодушные свидетели их триумфов или

неудач. В истории балета, например, многое сохранилось лишь в каких-то рассказах и в душещипательных историях. Остаются, конечно, и имена-легенды, как Анна Павлова или Вацлав Нижинский. Но когда я рассматриваю архивную фотографию какой-нибудь танцовщицы, то это изображение не передает мне практически ничего. Я могу оценить только чувство позы. Конечно, поза — это от Бога. Не от подражания. Подражание останется лишь подражанием. Легенда, скажем, гласит: была такая потрясающая актриса. Но соответствует ли сохранившееся изображение легенде? Нам трудно сказать. Приходится только верить. Однако с появлением видео все изменилось. Поэтому теперь мы смотрим порой архивную пленку и удивляемся: да там ничего нет и не было. Или просто ужас какой-то, а не уровень. Нет-нет, слова о былом далеко не всегда соответствуют изображению. Иногда говорят, якобы плохая пленка. Но даже и в плохой пленке можно что-то понять: минимум почерк, динамику проживания на сцене.

Не зря теперь шутят остряки: бессмертие в телевидении.

Да, благодаря видео, телевидению наши потомки смогут всё сами посмотреть и оценить нас уже спокойно с их точки зрения.

Но можно ли, оценивая искусство, оставаться всегда аналитически спокойным? Мне кажется, люди невольно вовлекаются эмоционально: чем-то восхищаются, или не принимают, или... впадают в апатию. Посещает ли Вас апатия? И если да, то как часто?

Я бы не сказала. Каждый человек чувствует себя то лучше, то хуже. Но я не припомню, чтобы мной полностью завладело чувство апатии. Нет, не припомню.

Вы знаете, мне кажется, что есть страны (возможно, я идеализирую, потому что мне не довелось еще там побывать), где людям это чувство вообще незнакомо. Скажем, Аргентина.

Я об этом не задумывалась. Хотя была в Аргентине несколько раз. Страна в самом деле фантастическая, с невероятно восприимчивыми к искусству людьми. Аргентинцы не просто активны, как бывают активны жители больших метрополий. Они «температурно» темпераментны. Почти дикие. Однажды после одного представления нашего балета в Буэнос-Айресе, в котором я принимала участие, кто-то из наших артистов, решив записать аплодисменты, включил магнитофон. Так вот, пленка с аплодисментами длилась час! Она уже давно кончилась, а восторженные апло-

дисменты и приветственные крики с хрипотой еще долго продолжались. Вообще это «танцующая» страна.

А есть «нетанцующие» страны?

Нет, конечно. Но есть более танцующие или менее. Вот Италия — скорее поющая, чем танцующая. Там поет все: и города, и дороги, и даже природа *кантиленная*. А люди разговаривают так певуче, что невольно заслушаешься. Не говоря уже о страстной любви итальянцев к опере. Кстати, в Германии и в Австрии люди тоже часами проводят время в оперных театрах и в концертных залах. Думаю, что вообще немзыкальных стран не существует. Различаются лишь традиции музицирования. В Европе они сильнее, ведь до сих пор там любят и устраивают домашние вечера и концерты. А это нечто *корневое*. Особенно распространены они в Германии, Австрии, Франции и Голландии.

Не кажется ли Вам, что поэтому европейские города и «выглядят музыкальнее»? Что все в них как-то внутренне связано: образно говоря, любимая нами музыка «звучит» в застывших камнях улиц и площадей? Я к тому, что, по сути, мы живем не в квартирах. Это все-таки быт. Мы живем в городах. Действует ли на Вас архитектура?

Еще как. Первый раз в Париже я забывала закрывать рот. Города воспитывают. Особенно города, где искусство как бы импульсирует.

Хотели бы Вы в Париже жить?

А знаете, я не уверена, что хотела бы. Впрочем, может и хотела бы. Но могу сказать, что ни один город так на меня никогда не действовал.

*А в каких городах Вы мечтали бы жить?
В Москве?*

Мне не надо мечтать, я остаюсь москвичкой. Но вы знаете, Москва вызывает у меня двоякое чувство. Попробую объяснить. Раньше Москва гордилась тремя вещами: Кремлем, собором Василия Блаженного и, конечно, Большим театром. Теперь прежнего Большого театра нет и, как мне кажется, не будет. А если и будет, то уже не с былой удивительной акустикой и непередаваемой атмосферой. Ведь теперь нет ни прежних бескорыстных архитекторов, ни специалистов по акустике. Театр-символ, за который мы, артисты, так держались и из-за которого не разбежались в свое время по белу свету, к сожалению, больше не существует. Когда-то Гитлер хотел разбомбить Москву, но у него не вышло. А у наших горе-архитекторов и проектировщиков что-то в этом роде получается.

Семен Гурарий

Старая Москва исчезает. Чем же я могу гордиться? Что вы называете архитектурой? Для меня Москва была прежде всего Большой театр. Все остальное второстепенно. И вот его нет, и Москва для меня осиротела.

А в Париже? Что для Вас этот город — только Гранд-опера?

Нет. Я люблю весь Париж с его изумительными улицами и бульварами. Это потрясающе распланированный ансамбль. Нельзя же назвать Архитектурой отдельные, даже красивые, дома. Тем более если они возникают, как сейчас в Москве, случайно, по прихоти отдельных градоначальников и вельмож. Важен ансамбль, как хорошо продуманное для жизни архитектурно целостное пространство. У нас в России есть прекрасный город — это старый Санкт-Петербург. Но и его пытаются теперь разрушить. Я люблю города, где сохраняется, так сказать, суть, лицо, атмосфера. Люблю Рим, Мюнхен, маленькие живописные баварские городки, такие как Вассербург.

Есть ли что-нибудь особенное для Вас в городах и странах Балтики?

Они очень симпатичные, прелестные, все три республики, а теперь государства — Литва, Эстония, Латвия. Они так стремились освобо-

даться от Советского Союза! Наконец-то освободились, только теперь живут, к сожалению, немногим лучше. Но я надеюсь, что это временно. Многие уезжают на заработки за границу. Когда-то мы ездили на гастроли в Прибалтику как за границу. Ездили, надо сказать, с таким удовольствием. Там всегда была и до сих пор еще, к счастью, существует очень хорошая публика. Знаете почему? Все-таки они жили по-другому — по европейским традициям. И для нас, тогдашних советских людей, очень важно и нужно было соприкоснуться с этими «островными» культурными пластами. И в архитектуре их городов, и в самом образе мышления людей мы находили некую загадочную соразмерную ансамблевость. Это чувствовалось (да и сейчас до конца не исчезло) во всем: в мироощущении, в поведении на улицах, в одежде, в умении отличить подлинное от штампованного в искусстве.

Но это так сложно. Где же грань между истинным искусством и подделкой?

Для меня самое главное слово в искусстве — *как*. Как это сделано. Все равно — что, только — *как*. Раньше, когда появился танцевальный *модерн*, говорили: не можешь классику танцевать, танцуй *модерн*. Казалось бы, стоит артист, такой корявый, он и в самом деле ни на что и не годен. У нас, в России, впрочем, такой подход до

сих пор остался. А теперь даже у азиатов такой потрясающий *модерн*! Если это выразительно, если трогает душу — почему бы нет.

Может быть, настало время, о котором когда-то мечтал Николай Евреинов: «Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его форме: ее будут чтить как истинное содержание искусства, а все остальное — лишь балластом». Это и есть, вероятно, модерн, в связи с которым сразу же приходит на ум имя Джорджа Баланчина.

Баланчин в свое время сделал очень много. Он не зря уехал на Запад. Он создал американский балет. Это целиком его заслуга. И он как бы основал новую классику. Другие принципы, комбинации, другая манера исполнения. Хотя всё на тех же арабесках. Вот он умел делать хореографически красивые абстрактные балеты. А по сути — ни о чем. И никому не подражал. Ему подражали и еще подражают до сих пор, но сейчас все-таки другое время. Баланчин направлен был на форму. Я думаю, в чем-то его балеты устарели. Может быть, как раз из-за *бессодержательности*.

В жизни ведь тоже бывают содержательные минуты и довольно абстрактные, даже бессмысленные.

Но все связано логикой жизни. В искусстве эта взаимосвязанность еще более необходима. Видите ли, любое *па-де-де* не имеет конкретного содержания. Но простому зрителю оно необходимо. Хотя бы маленькая зацепка. Когда я танцевала отрывок из «Дон Кихота» и «Умирающего лебедя» в Индии, меня про фуэте из «Дон Кихота» спрашивали: а про что это? А про «Лебедя» никто не спрашивал. Вот и все. Если в рамках спектакля в отдельных сценах демонстрируются как бы возможности артиста — это одно. А когда целый спектакль состоит из бессмысленных пируэтов, это тяжело.

Можно ли простому зрителю сразу отличить балетный почерк Баланчина от Бежара? И что это за феномен — Морис Бежар?

Бежар не устареет никогда. У Бежара все духовно. Вся концепция его спектаклей, все компоненты основаны на содержательной логике. Этим он выигрывает перед всеми. У него все логично. Как ноты, их последовательность в творениях великих композиторов. Я не всегда быстро учила новые роли: была не очень внимательна и часто забывала. Теперь учить новые роли легче: есть видеозаписи. А раньше — отвлекся и... забыл навсегда. Единственный хореограф, которого я сразу запоминала, это был Бежар. Без напряжения. «Айсе-

дора Дункан» идет шестнадцать минут. Это как целый балетный акт. «Лебедь», для сравнения, идет три минуты. А тут шестнадцать. Когда за три репетиции Бежар поставил балет, я сама поразилась, что все запомнила. Конечно, можно было импровизировать немного, но настроения и движения должны были быть точны. Баланчин и Бежар — они такие разные. И зрители, если видели пару раз их балеты, смогут их отличить. Так же, как мы узнаём великих композиторов. Словом, эти «великие мальчишки» понятны абсолютно. Каждый из них преображал не только балетные принципы, но и изменял наши представления о жизни, о добре и зле.

Еще в древности греки утверждали: чтобы излечиться от пороков, необходимы танец и музыка.

А может, они правы. Я это изречение не знала. Ведь танец и музыка — это самое великое, что изобрели люди. И в музыке особенно симфонический *оркестр*.

А не кажется ли Вам, что человечество само по себе — оркестр? Что мы живем как бы в оркестровом сообществе. Пытаемся друг друга понять, услышать, найти свое место в этом оркестровом хаосе. Вот греки и призывали излечиваться от пороков, чтобы человеческий

оркестр обретал согласие. И самое главное — звучал.

Возможно. Только вот собираются ли люди лечиться от пороков, в этом я сильно сомневаюсь. Они, по-моему, их любят и даже активно развивают. А знаете, мне сейчас вдруг пришло в голову, почему я так люблю безжаровское «Болеро». Потому что он обнажил истинную греховную суть человека. Мне кажется, так танцевали и древние люди, не обремененные условностями. Я помню, после одного из закрытых показов видеоверсии «Болеро» в постановке Мориса Бежара известный наш физик и нобелевский лауреат, Петр Леонидович Капица, посмотрел на меня внимательно и произнес при всеобщем молчании: «В древние времена вас бы сожгли на костре». Я восприняла эти слова как наивысшую похвалу, наивысшее понимание и признание. Ведь танцуя, я и сама ощущала внутренне это шаманство, нечто от ведьмы, где-то на грани добра и зла. Позже «Болеро» много раз и хорошо ставили, но как-то так благообразно и добропорядочно, что и бесплатно не надо. Бежар открыл невероятную страницу в балетном искусстве, я бы сказала даже — в танцевальном шаманстве. Может, наши предки и сожгли бы за это. Правомерно ли подобное воздействие музыки? Мне кажется, такие вопросы после Бежара просто лишние.

Однако ханжи всех времен неоднократно пытались налагать всевозможные запреты. Впрочем, и великие мужи мира сего тоже не гнушались во имя определенных целей искусство регламентировать: ведь когда-то даже сам Платон предлагал запретить музыку, так как она, по его словам, слишком расслабляет людей. Понятно, что как государственный деятель он, конечно, заботился о боевом духе тогдашних воинов. Ему нужно было сильное государство и, так сказать, вдохновляющая дробь барабанов.

С точки зрения этой его конкретной цели, он был, возможно, прав, раз им нужны были воинственные звери. Он правильно все воспринимал: музыка же очеловечивает. Но хорошо, что его запрет не распространился ни географически, ни во времени. Иначе и жизни бы не было. Или была бы страшная, тоскливая и скучная. Все друг друга поубивали бы давно.

Люди, к счастью, уже с рождения подвластны все без исключения — музыке. А музыка, как известно, начинается с ритма и танца.

С этим нельзя не согласиться. Кстати, возвращаясь снова к равелевскому «Болеро», хочется подчеркнуть, что, несомненно, главная магия этой музыки в неизменно повторяющемся ритме. Равель и сам как-то выразился, что

получилась интересная вещь, но только... без музыки.

А может, он открыл новый принцип «звукового существования», когда одна и та же мелодия как бы не развивается, а расширяется и заполняет без остатка все пространство.

Можно, конечно, дискутировать о законах жанра и принципах развития этого шедевра. А ведь попросту это называется — *шлягер*. Предугадать его невозможно. Нельзя спланировать: вот сейчас сяду и напишу шлягер по таким-то и таким законам. По заказу не бывает. А бывает, человек напишет какую-нибудь штучку, как это было с Родионом, когда он написал «Не кочегары мы, не плотники». Ему и в голову не приходило, что он пишет шлягер. И уже почти шестьдесят лет песня невероятно популярна. Ее до сих пор поют. А другое произведение, вроде бы и хорошее, тотчас забывают. Судьбу произведения невозможно предопределить заранее.

Да, это невозможно. Как сказал Тютчев: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...»

Это точно. Хотя Петр Ильич Чайковский все-таки знал, когда писал «Лебединое озеро», что он сочиняет очень важную, фундаменталь-

ную вещь. Так же, как и оперу «Пиковая дама», пусть ее и не столь восторженно приняли потом. А вот другой его шедевр, «Евгений Онегин», разругали и даже самого композитора убедили, что это плохо. Чайковский после написал своему брату, что постарается в следующий раз сочинить что-нибудь получше. Понимаете, это опять дело времени. Все решает только время, никто и ничего не решает, только оно. Выдерживает вещь испытание временем или не выдерживает. Что такое классика? Почему Рембрандт, Рубенс стали классиками? Потому что выдержали испытание временем. Вот и все. То, что было мусором, и останется мусором. Когда все кричат — этот талант, этот гений, хочется им сказать: «Подождите лет пятьдесят-шестьдесят».

А может, и больше.

Может, и больше. Сто лет. «Шлягерное» произведение или интерпретация, наверное, что-то такое *угадывает* во времени.

Ваш «Умирающий лебедь» в известном смысле тоже шлягер.

Возможно да, хотя все началось когда-то с «Лебеда» Михаила Фокина, написанного для Анны Павловой. В связи с этим пишут многозначительно про поиски замысла, некую сверх-

задачу. На самом деле история создания «Лебедя» довольно забавна и случайна: просто Фокин задолжал деньги Павловой и никак не мог ей отдать. Тогда она сказала: не надо отдавать деньги, сделай, сочини мне балетный номер. Он сделал ей «Лебедя». Все. Вот вам создание.

И кто только не танцевал с тех пор «Лебедя» и в России, и во всех странах!

Все. Сотни и сотни. Каждая балерина, которая, образно говоря, *встала на пальцы*, старалась станцевать «Лебедя».

Но зрительская масса знает, пожалуй, только Вашего «Лебедя».

Действительно, как-то так получилось, что почти все танцуют «Лебедя» под меня. Ведь я станцевала его впервые еще совсем юной ученицей во время войны в Свердловске, сама что-то сочинила, придумала. И с тех пор танцевала на протяжении всей своей жизни по всему миру. Часто что-то изменяла, импровизировала. Даже при повторении на бис. То выходила из правой кулисы, то из левой, то лицом, то спиной. Но после того как «Лебедь» засняли на видео, его редакция стала доступной для других. И «мой» «Лебедь» стал даже модным. Люди учат по этой записи. Но говорят, правда, что хореография Фокина. А там ничего и нет от

Фокина. Хотя надо сказать, что по частям существует и подлинный Фокин. Но большинство танцуют в моей редакции, в моих позах.

Кто в основном аккомпанировал Вам? Скрипачи?

Ой, легче сказать, кто мне не аккомпанировал. И скрипачи, и виолончелисты, и флейтисты. Конечно, «Лебедь» в зависимости от инструмента невольно для меня преображался. Скрипка — такая нежненькая, хрупкая, трепетная птица. Со временем мне больше стало нравиться танцевать под виолончель, под ее глубинный, необыкновенно чувственный голос. Соответственно у моего «Лебедя» не могли не возникнуть новые краски. С кем мы вместе выступали? Со многими замечательными музыкантами, всех не перечислишь: скрипачами Михаилом Вайманом, Семеном Калиновским, виолончелистами Федей Лузановым, Славой Ростроповичем... Танцевала я под «живое» пение испанской оперной дивы Монтсеррат Кабалье. Вживую играл мне и легендарный Исаак Стерн. С ним, кстати, произошла смешная история. Это было в Нью-Йорке. Я танцевала в спектакле «Дон Кихот». А потом в конце, на бис, «Лебедя». Успех был такой огромный, что Стерн вышел на сцену мне аккомпанировать. И я немножко схулиганила, подошла в танце слишком близ-

ко к нему: взмахи рук — и он... *киксанул*. Но публика не поняла и подумала, что это Стерн слишком неосторожно ко мне приблизился. Даже его близкий друг и коллега, известный виолончелист Григорий Пятигорский, ничего не понял, позвонил мне на следующее утро и сказал в сердцах: «Куда он *лезет* на сцене?» Вот такие выступления тоже были. Кстати, в Советском Союзе, несмотря на всю популярность «Лебеда», его нельзя было исполнять в заключение праздничного концерта. Тем более в Кремле. Это считалось упадничеством. Потому что Лебедь умирает.

Судя по всему, встречи с Бежаром и другими великими деятелями искусства стали важными событиями в Вашей творческой жизни. Иногда мы путаем, правда, жизнь и биографию. Про некоторых даже говорят: у него нет биографии.

Биография есть у всех людей, только у одного интересная, у другого — нет. Нужная кому-то или никому. Можно цепляться и раздувать какие-то случайные факты. Недавно прочитала я в газете разговор с бывшей женой знаменитого в свое время танцовщика Александра Годунова.

Она пытается ему сделать вымышленную биографию, так сказать. Мы знаем все пакости советской власти, но не надо валить на власть

все, даже то, в чем она не виновата. Саша хотел убежать на Запад, и я знала об этом. «Вот сейчас поеду на гастроли и не вернусь», — повторял он. Он мне доверял, так как знал, что я не «стучала». Я ему тогда сказала, чтобы он подождал, пока выйдет на экран фильм-балет «Анна Каренина» с нашим участием. Он так и сделал: дождался в Москве выхода фильма, а потом, при первой же возможности, убежал. Понимаете? А там, в Америке, он сам был, к сожалению, во всем виноват: он пил. Бежар хотел его поддержать в Нью-Йорке, поставить для него спектакль, назначил ему репетицию. А он напился и не пришел. И Бежар, естественно, больше не захотел иметь с ним дела. Вот так он себе там «делал» карьеру. Потом он поехал в Голливуд. Зачем? Там нет балета. Вот это все подлинные факты. Это — правда, которая не может ни умалить, ни принизить. И если я знаю правду о человеке, то для меня подобные публикации лишь вымышленная биография.

Или биографии, удобные обществу, бюрократии.

Бюрократия — это принцип мышления. Она ползучая. Любовь к приказам, что ли. Или к сформулированным критериям. Некая общественная установка. Люди боятся высказать свое мнение, не знаю почему. Когда-то у нас

боялись сказать не то, чтобы не посадили. Но и на Западе боятся. Есть так называемые священные коровы, к которым нельзя прикасаться. Недавно я слушала сочинение одного композитора, такое громоздкое и мало что говорившее моему сердцу, что я еле высидела концерт до конца. Однако музыку этого композитора в цивилизованной стране Германии, где проходил концерт, «принято» любить. И этим все сказано: соответственно, единодушной была в тот вечер и реакция публики. Это какой-то феномен, требующий осмысления.

Феномен власти общественного мнения — вечная тема.

Власть в любых ее проявлениях страшна. И никто не может быть от нее совсем независимым. И художник тоже. Власть диктует, заказывает, заставляет себе служить. Микеланджело, Бах зависели от заказов. Моцарт тоже писал по заказу. Да и Пушкин. Все. Может быть, только Гоголь издевался над царем. И то потому, что одной ногой жил в Италии и потому не боялся. Русскому человеку при тирании лучше всего жить за границей. Прокофьев, Шостакович, Хачатурян слагали оды власти и тирану.

И все же были большие поэты, не написавшие ни одного хвалебного слова Сталину, такие как Марина Цветаева.

И погибла. У нее не было никакого выхода, ее не печатали, ее лишили всего, близких, возможности свободно думать, даже жить ей было не на что. Впрочем, Мандельштама, который написал, так сказать, панегирик Сталину, это не спасло. Каждый живет в своем времени, дышит воздухом эпохи. Мы тоже не можем жить в будущем. Парадоксально, что в каждом из нас от природы сидит властолюбие, сидит маленький тиран. Вот мы говорили про Исаака Стерна. Он был не только властным человеком, но и обладал реальной властью. Пользовался ли он ей? Все приносили ему «на хвосте» всякие новости, вероятно даже сплетни. Разумеется, пользовался, но, думаю, для достижения и осуществления творческих замыслов. Это уже нечто другое. Он был выдающийся художник и сделал немало добрых дел и для молодых музыкантов, и вообще для музыкальной культуры. Конечно, если брать в масштабах государства, общественный тиран тиражирует маленьких. В семье, на работе, в государстве. И чем мельче человек, тем злобнее и завистливее. Вот тогда кричи караул: он покажет свою силу. Ах, вот ты такой? — а я тебе по морде! К сожалению, это биология. Люди жаждут власти и используют ее чаще всего для плохих дел. Да и воюют в основном из-за властолюбия. При тирании правители все головорезы. И войны только из-за тиранов. Вы посмотрите: в Европе всё затеяли два челове-

ка — Гитлер и Сталин. Подари тирану весь земной шар — мало, подавай луну. А для оправдания общественное мнение создается — так сказать, «правда по случаю».

Существует разве полная правда?

Нет, не существует. Но существуют границы дозволенного. Если ты преступаешь их — это уже ложь.

А в искусстве? В чем разница между жизнью и искусством в этом смысле?

Границы дозволенного в искусстве? Может быть, эстетически дозволенного? Чтобы бездарная наглость не торжествовала, не игнорировала эстетические законы. Скажем, какая-нибудь драматическая актриса выходит на сцену и просто орет в зал. Что это — искусство? Я бы не могла так орать. Впрочем, я не знаю. Есть ведь каноны. Гениальные люди, конечно, пересекают их, меняют. Возьмите Шумана: он же не думал о канонах. Но его музыка наполнена эстетической выразительностью, потому и поражает нас до сих пор.

Что это — дерзость гения или героизм преодоления пресловутых канонов? Существует ли для Вас понятие героизма?

Герои для меня — это созидатели: авторы гениальных книг, одухотворенной музыки, живописи, спектаклей. Герои мысли, известные нам с древних времен: Сократ, Платон, Конфуций. Герои великих поступков.

Иногда повседневные преодоления трудностей могут быть не менее героичны. Правда, не все в состоянии управляться с хаотичной партитурой времени и обстоятельств без дирижера.

Дирижер нужен всем и всегда. Это правда. И «персональный» наш, внутренний, строгий дирижер в повседневной жизни, и самый что ни на есть реально стоящий за дирижерским пультом перед оркестром. Знаете, под управлением дирижера Николая Голованова я в свое время танцевала в опере «Хованщина» Персидку. Едва начинала перед моим выходом звучать музыка Мусоргского, мурашки трепета пробегали по моей спине. И так было на каждом спектакле. Но однажды встал за пульт дирижер Василий Небольсин: мой выход, та же музыка, тот же темп, тот же оркестр. А все — другое, никакого трепета. В тот момент я поняла, что такое дирижер. Очень чувствую дирижера. Я слышу и танцую под звучащую музыку. Если меня дирижеры спрашивали про темп, я всегда говорила: играйте, как написано у композитора в партитуре. А как же быть,

если кто-то из солистов не успевает? Тогда пусть «идет домой». В наше время порой слышишь изуродованную музыку, потому что кое-кто из дирижеров, чтобы угодить солистам, старается все время, словно под копыто лошади, *попадать* в музыку. Когда я одной молодой балерине сказала довольно резко: «Ты танцуешь так медленно, что вскоре остановишься», она, привыкнув *подчинять темп под себя*, даже огрызнулась. Но меня уговорить танцевать так медленно, чтобы расплывался предыдущий такт, бесполезно. Главное все же — музыка.

Отношения с коллегой, вероятно, были испорчены?

Дипломатичностью меня Бог, к сожалению, не наградил. Хорошо, конечно, обо всем прямо говорить, но бывает от прямооты такой всем плохо. С другой стороны, когда человек чересчур *дипломатничает*, сразу видно, что он неискренен. Что тоже плохо. Очевидно, необходима воспитанность. Даже когда ты человека презираешь.

Артист балета, даже самый знаменитый, во время постановки связан с массой людей: хореографами, партнерами, костюмерами, осветителями, художниками и т.п. Ему надо в сжатый временной период установить творче-

ский контакт с ними со всеми. Играет ли доверие какую-то роль?

Доверие? Разумеется. В любом деле. Вот партнер. Что значит доверять? Я ему доверяю, если у него *умные руки*. Если плохо держит, то нет. Вот так я вам отвечу, может быть, примитивно. В искусстве человек не живет один, тем более в театре. На каждой постановке у всех, начиная от хореографа и партнеров до кордебалета, разные таланты, возможности. В человеческом плане, наверное, во мне нет осторожности. Я до сих пор так и не научилась себя спрашивать, а чем мне грозит то или иное знакомство или деловое предложение. Ну и порой *вляпываюсь*.

Означает ли это, что в общении Вы стараетесь преднамеренно сохранить дистанцию?

Нет, я общаюсь нормально. Никакой преднамеренной тактики у меня нет. И без крайностей: обдать презрительным холодом или, наоборот, броситься без причины в объятия — это не для меня. Но могу сказать, что мне как-то теплее общаться с людьми не своей профессии, с совершенно простыми людьми, когда от них исходит искренность и теплота. Если к тебе подходит незнакомый человек и приветствует тебя, что-то спрашивает, просит сфотографироваться с ним, я всегда могу

отличить — это от всей души или нет. Однажды мы пришли в ресторан с одним французским художником, и я забралась в уголок, в тень. Он так удивился: вы не любите публичность? Нет, я не люблю. Помню, в Америке я старалась всегда, если была возможность, удрать от назойливых почитателей через подъезд, где вывозят декорации. Мне кажется, что этот ажиотаж, чрезмерное внимание к артистам — нечто неестественное. Да и автографы, которые раньше давались истинным любителям искусства, сейчас потеряли свою ценность — надо подписывать, образно говоря, всем, то есть — миллионам. А большинство этих бумажек, листочков, которые тебе подсовывают, потом сразу и теряются. Когда самой хочется кому-нибудь подписать книгу или фото, тогда в этом что-то есть. А шум и компании не люблю и никогда не любила. Мне еще давным-давно моя коллега и жена моего дяди Асафа Мессерера, Ира Тихомирнова, удивленно сказала по какому-то случаю: «Ой, какая ты некомпанейская!» Совершенно не стремлюсь к «тусовкам» с так называемыми знаменитостями. Особенно с разбогатевшими выскочками, воображающими себя неизвестно кем.

Как вы относитесь к богатству?

К богатству? Смотря как оно заработано, так и отношусь.

На что вам нравится тратить деньги?

На косметику. А раньше мы с Родионом любили устраивать после премьер банкеты. Когда я получила Ленинскую премию, а это были довольно большие деньги для тех времен — сто тысяч рублей, — то Родион устроил прием по этому поводу, который обошелся нам в сто двадцать тысяч, потому что на него мы пригласили не только всю балетную труппу Большого театра, но и оркестр, работников мастерских. Словом, пришли все, кому хотелось. Бог знает сколько человек.

Принимаете ли вы участие в профессиональных дискуссиях, когда собираются ведущие специалисты и поднимают тему, например, искусство и современность?

Для меня это пустые слова. В искусстве важно: талантливо или нет. А дискуссии? Я и не помню таких. Не то чтобы я их избегала, просто меня, возможно, и не приглашали. А в театре будешь дискутировать — вылетишь. В нашем Большом театре особенно — там любили диктовать. Когда балетмейстер предлагал концепцию, нечего и незачем было дискутировать. Можешь поставить — поставь. О чем дискутировать? Иначе болтовня. Надо просто посмотреть, понять замысел, запомнить и попробовать все воедино связать.

Но актеры театра и кино столько рассуждают о роли, о нюансах, новизне, необычности трактовки... А потом смотришь результат — и... пшик.

Расхождение результата с собственным видением можно наблюдать сплошь и рядом. Однажды Марлен Дитрих спросили, как ей удалось это так интересно сыграть. «А я не играла, — ответила она, — меня в этот момент позвали, я откликнулась, всё и засняли». Это к вопросу о результате. И элементу случайности. Вот я всегда и была интуитивно против говорильни. В оправдание драматических актеров можно, конечно, сказать, что их профессия напрямую связана с речью, со словами: им надо все как-то проговаривать. А наш удел — молчать. Мы же работаем в молчании. Мы не поем, не декламируем. Мы молча танцуем. И потом, драматические актеры чаще расслабляются и весело «отмечают» всякие события, что тоже способствует посиделкам и говорильне. Могут иные и «навеселе» на сцену выйти. У нас же это невозможно — разобьешься вдрызг... Я люблю мастер-классы, хотя и провожу их сравнительно редко. Но это моя профессия. Там собирается много народу, молодежи, но атмосфера всегда праздничная. Вот там и приходится, конечно, много говорить. Но конкретно, не переливая из пустого в порожнее.

По рассказам легендарного скрипача Натана Мильштейна, когда он в юности с большими трудностями попал наконец на урок к не менее легендарному Эжену Изаи, то любые его попытки начать то или иное произведение сразу же, после двух-трех тактов, обрывались. «Нет-нет, — говорил маэстро Изаи, — это не так играется, а вот так!» Учитель показывал, а затем требовал точного повторения от ученика. Этот ординарный случай доказывает, что приверженность догме — удел не только бездарных музыкантов.

Догма — это как дурная привычка. Считаю, даже убеждена, что не все надо делать, как я. Ведь все такие разные, педагогу надо понять и помочь сделать так, чтобы ученику удобно было, а не чтобы он просто копировал. Или дать увидеть, в чем ошибка. К каждому нужен особый подход. Я редко показываю. Но если, скажем, вижу, что юная балерина мучается, что-то у нее не получается, тогда стараюсь ей советовать конкретно, а не *выворачивать* ноги. Про музыку говорю, про образ. И подсказываю технические вещи. Иногда *мелочь* сделаешь, и человек больше «не падает», ему становится удобно. Он становится профессиональнее.

К вопросу: профессионал — любитель. А любитель — это ведь, по сути, дилетант. Всегда ли дилетанты так уж вредны искусству?

Они вообще не вредны. Огромная масса публики в какой-то степени тоже дилетанты, искренне любящие искусство, но в силу тех или иных причин избравшие другую профессию. А если говорить о творческой практике, то есть очень интересные дилетанты. И если у них есть еще талант от природы, они что-то приносят свое. Это в любой области. И в балете тоже.

Как же может дилетант попасть в театр, тем более в Большой?

Кто такой дилетант? Это плохо обученный человек. Но если талантлив, то это полбеда. Хуже, когда артист хорошо вроде бы обучен, а искры Божьей нет. Но лучше, чтобы и то и другое присутствовало. В инструментальном исполнении роль последовательного образования неизмеримо важнее. В балете или в актерской профессии широко известны случаи, когда очень талантливый «дилетант» добивался больших результатов. Возьмите Айседору Дункан. Если есть еще и интуиция, магия, то творческий результат и воздействие на публику могут быть огромны.

Что для Вас дисциплина в жизни и в искусстве?

Дисциплина — это точность. Я говорю самые обычные вещи. Можно сформулировать

иначе: воспитание, или обязательность при выполнении обещаний и договоренностей. Даже в таких, казалось бы, мелочах точность в отношениях играет большую роль: обещал — позвони. Вот я наблюдаю немцев в течение всей своей жизни. Первый раз я увидела Берлин весь в нацистских флагах, когда мне было восемь лет. Потом в пятьдесят первом году приехала на Всемирный фестиваль молодежи и студентов и попала в разрушенный послевоенный город. На протяжении последних двадцати лет я живу в процветающей стране, где о прошедших ужасах войны напоминают лишь музеи и сохранные в назидание потомкам концлагеря. Как они добились всего этого? Думаю, что не в последнюю очередь благодаря дисциплине и любви к точности.

И к законопослушанию.

И к нему тоже. В Германии не как у нас, где все усилия большинства граждан направлены не на выполнение законов, а на изощренные усилия и ломанье головы, как их избежать и нарушить. Поэтому, я думаю, мы еще не скоро будем жить как немцы. А может быть, никогда. Мой дорогой, любимый Александр Сергеевич Пушкин писал, что у нас не будет дорог и через пятьсот лет. Вот прошло уже двести, и он прав оказался. В чем-то даже хуже стало. Раньше были все-таки проселочные. Недавно мы смо-

трели страшный телерепортаж о российских дорогах: грузовики застревают по горло. Выехать нельзя. По сто машин стоят. И шофер не имеет права покинуть машину, иначе его уволят с работы. Рабы даже так не жили. Это хуже рабства. От рабов требовали работы, а сейчас даже этого не требуют. А уж не дай бог, какое стихийное бедствие... Вот оно как насчет дисциплины. Но русский народ терпел, терпит и будет терпеть. Как сказал Николай Лесков устами своего героя в рассказе «Продукт природы»: «Пусть бы кто-нибудь сам-третий проделал этакую штуку над сорока французами!.. Черта с два!»

Не все, как Вы, обладают силой, характером и просто смелостью противостоять обстоятельствам, как это было при постановках «Кармен-сюиты» и других балетов Щедрина. Или как когда-то Дягилев...

Ну, **Дягилев** один подобрал для Русских сезонов в Париже выдающихся артистов, хореографов, пригласил первоклассных художников, композитора Игоря Стравинского. Это была бомба, осколки которой разлетелись по всему свету.

Но прежде всего — по Европе. Что означает для Вас Европа? Можно ли говорить вообще о европейском балете сегодня?

Европа — это центр мира. И для меня значим в Европе, повторяюсь, прежде всего — Париж. Несмотря на огромный успех повсюду, все-таки и всегда — Париж. По вкусу. По тому, как в Париже ощущают искусство. По трепету и мурашкам от самого города и парижского стиля. По тонкости в восприятии *прекрасного*. Безусловно — Париж.

Может быть, это и некое особое, стойкое мироощущение парижан? В повседневном стиле жизни, быте, одежде, еде? Кстати, какую роль играет в жизни Майи Плисецкой еда?

Еда? Применительно к сцене и профессии, еда, конечно, всегда поддерживала физические силы. Конечно, чтобы выглядеть прилично, надо было себя в еде ограничивать. Но существует еще одна не менее важная сторона в ней — вкус. Разумеется, не только для этого мы живем, но если еда вкусная, то это в какой-то степени и *вкус жизни*. А когда же еда еще и красиво поставлена на столе, сервирована, то я смакую ее, наслаждаюсь просто... И не надо здесь много размышлять, надо просто почувствовать ее вкус.

Когда-то на вопрос, как Вам удастся сохранить форму, Вы ответили: «Сижу не жрамши». Об этом очень талантливо написал в своем эссе о вас Андрей Вознесенский.

А вы знаете историю этой фразы? Одна французская журналистка донимала меня вопросами о диете: чем я питаюсь, не лепестками ли розы, и так далее, пока я ей не ответила по-русски: «Сижу не жрамши!» Она так и напечатала в газете, только латинскими буквами. Андрей был в восторге и использовал эту фразу. С его легкой руки это выражение ко мне «пришилось» навсегда. Хотя сидеть не **жрамши**? Со мной это иногда случалось, но о-о-о-очень редко, так — через много о...

Наши век и время двигаются в каком-то диковинном танце. Даже наш разговор «пританцовывает» и не всегда хочет выстраиваться согласно алфавиту. Движение времени настолько порой нереальное, что невольно хочется спросить: живем мы или не живем? Или это какая-то иллюзия, мираж?

Живем мы или не живем? Скорее всего живем, раз чувствуем, разговариваем. Раз вы мне такие вопросы задаете. Вот когда не будем ничего чувствовать, тогда...

Не кажется ли Вам, что жизнь с годами как-то убыстряется? Становится более стремительной.

Как ни странно, но мне так не кажется. Когда говорят: «Жизнь так быстро протекла, проле-

тела», то мне хочется воскликнуть: «Да что вы, она просто бесконечна!» Все, что было, было безумно давно, и живу я безумно давно, наверное, сто лет. Словом, я совершенно не разделяю общепринятого мнения: «Ах, жизнь пролетела как вихрь!»

Я имел в виду, что сама окружающая жизнь набрала определенную скорость. Теперь люди быстрее передвигаются и вроде бы быстрее говорят, танцуют.

Ну, раньше и вода была слаще, и собаки иначе лаяли.

Кстати, теперешние собаки и в самом деле лают по-другому. Только думают ли люди в своей массе теперь быстрее?

Нет, по-моему, ничего не поменялось. Жизнь как была, так и осталась в своей основе прежней. Иллюзия изменений связана со скоростью наших передвижений самолетами и прочими транспортными средствами. Действительность превзошла технически почти все, о чем мечтали люди. Поэтому даже сказки на современных детей уже мало действуют. Я недавно слышала, как одна маленькая французская девочка, узнав о чудесном волшебстве слов «Сезам, откройся!» из сказки «Волшебная лампа Аладдина», сказала без всякого удивления: «А, это двери откры-

ваются, как у нас в универсаме». Такие и прочие пришедшие к нам технические новшества стали привычными средствами каждодневного обихода. Всего этого такое количество, что жизнь и кажется быстрее. Мне, помню, когда-то удалось за три часа на самолете «Конкорд» в Южную Америку долететь! Сравните — бывшее месячное путешествие на теплоходе и стремительные, невероятные три часа в воздухе! И все эти изменения произошли в течение одной жизни.

Наверное, при необходимости печку, которая раньше только в сказках сама ездила да любимых героев возила, в настоящее время можно модернизировать и заставить летать с реактивной скоростью.

Сказка превзошла быль — это так. Но жизнь осталась жизнью. Люди живут и умирают только один раз. Это поменяться не может.

Ощущаете ли Вы себя свободной, и если да, то что привносит в Вашу жизнь это чувство?

Многое. Может быть, потому, что ведь раньше я была несвободна и зависела от занимавших всякие начальственные должности ничтожеств. Впрочем, они и сами были, конечно, несвободны. Мало того, становились, в первую очередь, рабами той системы. Помните, как у

Андрея Вознесенского: «Победители, прикованные к пленным...»?

Если человек свободен, он, тем не менее, должен даже в быту, в каждодневном «мельтешенье», все равно обозначать для себя пределы свободы.

Конечно, абсолютной свободы нет, с этим я согласна. Но люди, которые не жили в той нашей жуткой тоталитарной системе, они не могут понять, как мы жили. Когда молодая солистка Большого театра Светлана Захарова меня как-то недавно спросила, почему запрещали «Кармен», я должна была бы ей все объяснить сначала. И даже если все-все объяснить, это ничего не даст. Выросло новое поколение другой формации.

И потом, как говорят в Германии, каждый человек должен упасть на свой собственный нос. На чужих ошибках мало кто учится.

Только на своих. Ведь все думают, я не такой, я особенный, у меня все будет по-другому. А потом наступают разочарования и так далее.

Вероятно, поэтому так мучают многих людей, осознанно или неосознанно, мысли о некоей незавершенности своей жизни, своих

устремлений: вот это я не сделал, вот это не свершилось...

Это уже характер. Меня кто-то спросил: жизнь — это эскиз? На сто процентов нет. Много я сделала в своей жизни вопреки обстоятельствам. Казалось, можно быть довольным — преодолела. И все-таки многое свершилось в силу разных причин несколько поздно. Даже Бежар как-то сказал в сердцах: «Ох, если бы я знал Майю на двадцать лет раньше, мой балет был бы другим...» Поэтому, размышляя о незавершенности любой жизни, я, в который раз, мыслями возвращаюсь к Парижу, к жизнеощущению парижан, олицетворяющему для меня *вневременную* открытость миру. Возможно, я идеализирую, но мне кажется, что все в этом городе сплелось воедино — прошлое, настоящее, будущее — и что это не просто парижане, а жители всей планеты, которые на парижском «перекрестке» просто встречаются, обмениваются и «переваривают» самые различные направления жизни и искусства. Где всё (и, кстати, в балете тоже) перемешалось. И не требует никакой завершенности. Ее и не может быть, так как процесс этот вечный, как сама жизнь, перетекающая от одного поколения к другому. И это нормально и замечательно, что нас, передовых, так сказать, европейцев одинаково восхищают теперь танцоры из Китая и Японии, Филиппин и Кореи. Разумеет-

ся, европейское мышление, культурные традиции по-прежнему сильны, но сегодня это лишь часть всемирных процессов. Я говорю, разумеется, о балете. Конечно, в Европе тоже всякие «загибы» есть. Скажем, произведения французского композитора, парижанина Пьера Булеза, это для меня вовсе не Париж. И даже, простите, не музыка.

Несмотря на постоянное и пристальное внимание к нему и его творчеству журналистов?

Журналисты, или медиа, как сейчас говорят, создают так называемых кумиров порой из-за своей *заполитизированности*, групповщины. Они чаще всего «специалисты» во всех областях. Особенно в искусстве. А на деле — просто выскочки. Это я говорю вне всякой связи с Булезом. Есть, скажем, на русском телевидении такой Вульф. Он просто врет с телеэкрана. Например, про то, как во время прогулки с балериной Ириной Колпаковой та ему якобы сказала то-то и то-то, а на поверку оказывается, что она даже и не знакома с ним. Или как актера Евгения Урбанского пригласили на главную роль в фильм «Коммунист», хотя общеизвестно, что его никто не приглашал, а он сам напросился на эту роль. Если уж ты рассказываешь с экрана, то хотя бы правду не надо подтасовывать. Мелочи? Но с таких мелочей начинается вседозволенность во всем. Любой может интер-

претировать факты со своей колокольной. Словом, второй Мюнхгаузен. Но с каким видом! С каким апломбом! И с какой тенденциозностью! Беллочка Ахмадулина когда-то даже написала: «Чтоб в беззащитную посмертность пытливо не проник Виталий Вульф».

Разумеется, существует во всем мире и профессиональная журналистика, более или менее поддерживающая и оценивающая явления и людей по справедливости.

Критикуют или восхищаются не только журналисты, но и коллеги. Вам наверняка встречались люди, «питавшиеся», если можно так выразиться, негативом, злобой, завистью. И как только эта почва исчезала, они быстро исчезали из поля зрения или даже физически умирали.

Очень может быть. Но я бы не обобщала. Все это так индивидуально.

Как сказано у поэта: «От других мне хвала — что зола. От тебя и хула — похвала». Существует ли белая зависть?

Зависть одна. Ни черной зависти, ни белой не бывает. Это от природы: человек рождается с завистью или без. Мне кажется, что поскольку я никому никогда не завидовала, то могу свободно другими и восторгаться. Наверное, это

как-то взаимосвязано. Сама же вижу часто глаза завистников или даже ненавидящие глаза.

И как Вы относитесь к этим взглядам?

Как к данности. Может ли быть иначе? Знаете, у меня есть такая красивая шапка меховая. Надела ее недавно, иду по Мюнхену и вдруг вижу незнакомую тетку. Вернее, ее глаза: она смотрит на шапку и завидует. Не меня видит, а шапку. Это смешно в быту. Как к этому относиться? Никак.

Но можно ли привыкнуть к зависти? Это же не наслаждение, или успех, или определенное благосостояние, к которому быстро привыкают. Мне кажется, что зависть в каком-то смысле как боль. Мы же не можем привыкнуть к боли? Она всегда только твоя, индивидуальная. Неудача — это тоже боль. И ты ее должен преодолеть сам, в одиночку. В этом смысле человек обречен на одиночество. И уже от характера зависит: сложить покорно лапки или бороться. У меня твердое убеждение, что Вы — достойный восхищения и подражания борец-одиночка.

Одиночка? Может быть. Так как я была, к сожалению или к счастью, ни на кого не похожа. Это всех и раздражало. А мне было это органично. И потом у меня был успех. И это

тоже раздражало, и даже очень. Да, возможно, до Щедрина я и была одиночка. А вот при нем — нет, ни одного дня. Он всегда мне во всем помогал. Остальные мешали. В театре доходило до тупой ненависти. До деревенской, когда бабы-соседки со злости показывают одна другой голые задницы. В этом выражается их полное презрение. Вот и в Большом театре было примерно так же. И вдруг появился человек, будто с неба, как ангел-хранитель, защитник. Он стал для меня всем на свете. Благодаря ему мне и удалось многое преодолеть. Один в поле не воин. Я бы одна ничего не сделала. Я бы танцевала, что я танцевала. Мне давали, конечно, выступать, потому что это нужно было в то время театру. Мною хвалились не из личной симпатии ко мне, отнюдь. Вынуждены были. В то время танцевали, за редким исключением, слабые балерины. Ими нельзя было перед вельможными иностранцами хвалиться.

История, конечно, не знает сослагательного наклонения. И все же, если бы не было Щедрина, остались бы Вы только в классическом репертуаре или случились бы другие провалы?

Это абсолютно неизвестно, но, возможно, на «Дон Кихоте» все бы и кончилось. Не было бы ни «Дамы с собачкой», ни «Чайки», ни «Анны

Карениной», ни «Кармен-сюиты», наверное «Айседоры» и других современных постановок.

Я знаю, что Вы любите читать историческую литературу. Учит ли людей история?

Не убеждена в этом. Это разные времена. Было так — теперь эдак. Как соразмерятся времена? Кто в каком времени живет? У меня стойкое убеждение, что это мы живем теперь в их времени — времени молодых. На каком угодно уровне — планетарном, государственном, личностном. На уровне искусства, профессии. И все это неумолимо сплавляется в единое целое, в историю. С этой точки зрения наша личная жизненная история, конечно, тоже представляет большой интерес. Мы же сами себе не судьи. Но каждый из нас, в той или иной мере, участник и одновременно свидетель эпохи. Мы помним порой самые незначительные (для истории или для других людей) подробности, события, встречи. Но если они врезались в твою память на всю жизнь, то это может быть интересным и для других.

Например? Мне кажется интересной любая мелочь, связанная с Майей Плисецкой. Расскажите первое, что Вам придет в голову, пожалуйста.

Хорошо, попробую. Я всю жизнь с трудом вставала рано утром. Это была для меня мука не только в детстве, но и потом. Меня часто спрашивали: «Почему вы ходили в класс к своему дяде, Асафу Мессереру, ведь у него был мужской класс?» Ходила же потому, что занятия там начинались в одиннадцать часов, а в женском — в десять. Для меня этот час был спасением. Учеба в школе стала еще большей пыткой, потому что мы должны были приходиться к девяти утра. Я хорошо помню, как меня мама еле расталкивала зимой: темно, я сплю, мама натягивает на мои ноги чулки... Однажды мы, запыхавшись, прибежали в школу — в коридоре никого. Мама спрашивает у вахтера: «Опоздали?» А он в ответ: «Вы что, с ума сошли, сегодня же выходной!» Была «жуткая обида» на маму, ведь еще какое-то время я могла бы лежать в постели и выспаться. Этот случай, как ни странно, произвел на меня такое впечатление, что я до сих пор помню то морозное утро в малейших деталях: выражение лица нашего колоритного школьного сторожа, предрассветные утренние краски, чувство пронизывающего до дрожи холода, растерянность мамы...

Вы так рассказываете, что перед глазами возникает достоверная трогательная сцена из какого-то фильма.

Меня порой тоже завораживают обыкновенные житейские сцены. Расскажу о себе примитивную вещь. Я смотрю по телевидению сериальный цикл о суде. Как прекрасно играют актеры! Бедные российские люди, как их подставляют, в какие только они не попадают жизненные ситуации! И как они почти все заморочены и даже не отдают себе в этом никакого отчета. Но, как ни странно, на скамье подсудимых часто оказываются более симпатичные люди, чем обвинители, свидетели... И я им очень сочувствую. Вероятно, у меня это наследственное. Моя прабабушка с маминой стороны ходила на суды пешком за много километров. Это было не то что до революции, а, наверное, еще в XIX веке. Она переживала и принимала все так близко к сердцу, что не только просиживала там часами, как в театре, но и дарила какие-то сухарики осужденным. По рассказам, она была очень артистичной. Возможно, я отчасти в нее. Чувствую, что эти гены во мне живут. Во всяком случае, если я свободна в семнадцать часов по мюнхенскому времени, я включаю телевизор и смотрю передачу «Федеральный судья».

Вы говорили, что там хорошо играют актеры.

Не просто хорошо, а замечательно. Как там происходит так называемый кастинг, я не знаю.

Но забываю, что это актеры. Всегда уверена, что это правда. Вот бы в каком другом сериале так бы сыграли! Смотрю иногда игровые сериалы — из рук вон плохо. Я отношу это на счет режиссуры. В «Федеральном судье» все подлинно, там не замечаешь никакого наигрыша. Эти фантастические типажи! Не знаю, это один режиссер делает или их несколько, но перед ними надо снять шляпу.

Подобная форма, кстати, уже давно апробирована на Западе во многих странах.

Я смотрела пару раз подобный немецкий цикл. И — нет, это плохо. Я им не верю, а от нашего «Федерального судьи» я под впечатлением. Не помню, когда была в последнее время так очарована телевидением или кино. Да что там, за свою долгую жизнь я почти не встречала такого достоверного творческого ансамбля. Настоящий театр высокой пробы.

В Ваших устах это большая похвала. Вы родом, если можно так выразиться, из театра. Многие представители вашего семейного клана Мессереров так или иначе связаны с историей театрального искусства XX века. Вы, наверное, с детства помните отдельные постановки былых лет.

Мои сильные детские театральные впечатления, конечно, связаны с некоторыми родственниками. Скажем, с моим дядей по материнской линии, Азарием Азарином, урожденным Мессерером. Тогда я не могла, естественно, оценить его роль и значение как актера и режиссера. Помню только, что еще в 1934 году специально из Японии приезжали учиться на его спектаклях. Он был удивительно талантливый и легкий по характеру человек. Ученик Вахтангова и Станиславского, друг Михаила Чехова, он стал признанным авторитетом еще в юные годы. Начав выступать в театре с одиннадцатилетнего (!) возраста, он за свою короткую сорокалетнюю жизнь успел по завоевать и получить ранение в Гражданской войне, но самое главное, сыграть много ролей в различных театрах Москвы. А в тридцатые годы стал художественным руководителем Театра имени Ермоловой, осуществлял постановки в Малом театре и в других. «Мудрость от таланта» — так характеризовал его Михаил Чехов. Хорошо помню, как кричала на его панихиде актриса Серафима Бирман: «Эта потеря — как острая бритва!..» А недавно прочла в Интернете, как трогательно относились к Азарину и высоко ценили его талант Иван Берсенев, Софья Гиацинтова, Борис Захава, Юрий Завадский...

Детские впечатления самые сильные. Часто не связанные между собой, сцены эти, тем не

мнее, остаются в нашей памяти на долгие годы.

Да, вот расскажу еще об одной сцене из детства. Нам, четверем подружкам, по десять-одиннадцать лет. Мы толпимся за кулисами МХАТа и наблюдаем за легендарной тогда Мариной Семеновой в «Гавоте» Жана Батиста Люлли. Интересно, даже будучи детьми, мы поняли, что она немного халтурит — так сказать, танцует вполноги. Но все равно это Семенова — богиня! Какая-то пожилая, полная женщина сидит неподалеку от нас в кресле и тоже смотрит на сцену. И мы, очевидно, ей мешаем, шушукаемся, суетимся. Наконец она поворачивается к нам и говорит поставленным глубоким голосом: «Дети, вы знаете Антона Павловича Чехова?» Ну конечно, мы знали. «Так вот, я — его жена!» — произносит важно она. И я на всю жизнь это запомнила, потому что подумала тогда: какая нескромная, противная тетка. Вот и все мои воспоминания об Ольге Леонардовне **Книппер-Чеховой**.

Она относилась к когорте легендарных основателей МХАТа. А мне запомнилось, как замечательно они, «старые мхатовцы», сидели на различных торжествах на сцене — «всем театром», с орденами!

Однажды, где-то сразу же после войны, на одном из таких торжеств произошел трагикомический курьез, связанный с другой Чеховой, племянницей Ольги Леонардовны. Итак, через месяц после окончания войны, в центре Москвы, в зале неожиданно появляется любимая актриса Гитлера, да и всей нацистской Германии, Ольга Чехова. Это был шок. Не знали, как реагировать. Надо сказать, что Ольга Чехова, имея доступ к высшему немецкому руководству, обладала таким влиянием, что могла попросить (!) не бомбить домик Чехова в Ялте, и его не бомбили, представляете? И вдруг она сидит в первом ряду театра в Москве. Можно лишь вообразить, что творилось на сцене, да и в зале. Ситуация была нереальна и малообъяснима, как в дурном сне. С одной стороны — самая кровопролитная в истории война с миллионами невинных жертв, с другой — красивая, вполне земная фаворитка Гитлера, как почетный гость его заклятого врага Сталина. Все напоминало некий абсурдистский спектакль о нравах, царивших в диктаторских странах. Это до сих пор не переваривается в сознании! Надо сказать, что Сталин, в отличие от Гитлера, женщин близко к себе не подпускал. Молва, естественно, приписывала ему то одну, то другую. То певицу Барсову, то балерину Семенову, что уж было настоящим бредом. Семенова была в опале, сидела под домашним арестом, ее муж Лев Карахан, бывший замести-

тель наркома иностранных дел, был арестован и расстрелян. И даже когда приехавшему с официальным визитом Риббентропу захотели показать «Лебединое озеро», то, несмотря на то, что Семенова была в те годы лучшей Одеттой, вызвали для этого спектакля из Ленинграда Уланову.

И тем не менее разговоры и слухи о художественных предпочтениях и фаворитках «отца всех народов» и его партийных сподвижников курсируют на страницах прессы до сих пор. Говорят, что Ворошилову, скажем, нравилась Екатерина Гельцер.

Да, я помню даже, как он у меня спросил на торжественном приеме по случаю возвращения Большого театра из Америки в конце 50-х годов: «Скажите, жива ли Гельцер»? Думаю, что он мало понимал в балете и вряд ли думал о судьбах советских артистов. Просто в свое время Гельцер была популярна, вот и запомнил по молодости фамилию. А может, и орден Ленина вручал, тот, что она позже прикрепляла к шубе. Я даже помню эту серую каракулевую шубу. И надвинутую на один глаз живописную широкополую шляпу. Когда ее спрашивали: «Екатерина Васильевна, почему вы орден носите на шубе?» — она величественно отвечала низким грудным голосом: «Когда я гуляю, мальчишки с гиканьем носятся за мной,

а когда видят орден Ленина...» Словом, это была для нее своеобразная защита. Но частенько все эти преувеличенные слухи о «приближенности» к Кремлю были выгодны и самим «фавориткам». Скажем, Ольге **Лепешинской**, «любимой балерине» Сталина. Что отличало ее как танцовщицу от других? На сцене она бегала, прыгала, вертелась, чтобы нельзя разглядеть было — где у нее и что, иначе страшно становилось. От старания понравиться она буквально «висела на кулисах». Словом, на первый взгляд, безобидная «душка». Между тем в жизни, особенно в годы террора, она — активнейший член компартии, проводник «кремлевской линии» в Большом театре. Еще бы, ее муж — зловещий заместитель Берии, генерал КГБ Райхман. Надо сказать, что после его ареста «душка» тут же «сдала» его мундиры куда надо и... отказалась от самого мужа. И, словно в награду, продолжала по инерции кривляться и прыгать на кремлевских приемах. Однажды Сталин обронил: «Стрекоза». И всё. Не добродушно, не зло, просто никак. Но из этого слова была «сделана» карьера. Любимая балерина вождя! Он был в восторге от нее! Называл стрекозой! Собственно, она сама и создала эту ложь про любимицу Сталина. И до сегодняшнего дня, кстати, это работает. Потом она случайно встречает (заметьте, совершенно случайно!) генерала, тогдашнего начальника Генштаба Антонова, и знакомится с ним. Просто так, слу-

чайно, знакомится с начальником Генерального штаба! Не каждому удастся: сначала один генерал, затем другой... Эти подробности наши борзописцы еще умиленно помнят. Но никто из них не вспоминает, как закончилась ее карьера, — нигде и никогда. Хотя об этой истории известно было в свое время всем. Ведь Лепешинскую пропесочивали на открытом партийном собрании в Бетховенском зале Большого театра. О ней писала вся зарубежная пресса. Еще бы, народная артистка СССР, жена начальника Генштаба Советской армии была поймана с поличным на хищении из брюссельского универмага и приведена в полицию! Ее спасло от тюрьмы только вмешательство бельгийской королевы. Об этой истории, кстати, живописно рассказывал Игорь Моисеев, который гастролировал в то время со своим ансамблем в Америке. «Я раскрываю газету “Нью-Йорк Таймс”, и вместо отчета о нашем вчерашнем триумфальном концерте, — возмущался он, — на первой полосе стоит: народная артистка СССР, четырежды лауреат Сталинской премии, кавалер таких-то орденов, жена начальника Генштаба и прочее, прочее — мошенница!» Балетные остряки тогда шутили: ну, наконец-то Лепешка (так ее за глаза звали) попалась. Правда, помню, Кондратов в шутку возразил: «Ну что вы, она еще за это орден получит...» Через два года получила. А тогда все против нее на собрании выступали и осужда-

ли. Больше всех, кстати, кричала моя тетья Суламифь Мессерер. Она, конечно, сама была экспонат.

Какая она была на сцене, Суламифь Мессерер? Какой Вы ее помните?

Была тоже *живчик*. Она не могла быть *героиней*. Она была типичная *инженю*. Точно как и Лепешинская. Поэтому с ней и враждовала. Они подходили на одни и те же роли в «Трех толстяках», «Тщетной предосторожности», «Коппелии», «Дон Кихоте» — это все могло быть. Но «Лебединое озеро» — нет. Ни одна, ни другая не могли. Лепешинская, правда, когда танцевала «Лебединое», думала «другим взять». Ведь не было ни рук, ни ног. Вот такой маленький росточек, ни головы, ни носа. В начале третьего акта, когда должен быть вылет героини и музыка разрывается, она решила просто спокойно выйти на сцену.

Сыграть на контрасте?

Да. Назовите как хотите. Может быть, Семенова так бы и вышла. И убедительно. Но при ковыляющем выходе Лепешинской в зале начался смех. Она потом говорила: подсадка! Какая там подсадка: публика ржала. Понимаете, такие вещи запоминаются. Мессерер не была такой уродкой. Она была просто неинте-

ресной. Без всякого вкуса. Она могла не очень стройно стоять в арабеске и не чувствовать, что это некрасиво. У нее не было чувства линии. То, что на сто процентов было у Галины Улановой.

Осмеливались ли Вы Суламифь Мессерер профессионально обсуждать или немного критиковать?

Я бы вылетела из дома. Ведь я у нее жила. Это, кстати, тоже часть моей жизни, если хотите, жизненной истории, где переплетено столько всего. О многом я уже рассказала в своей книге. Мита (так ее называли домашние) меня воспитывала. Не то что она хороший человек или плохой. Она, например, говорила: «Тебя зажимают, а ты молчишь? Сидишь такая тихая, пассивная, ни на что не реагируешь. Пойди и накричи». Я шла и кричала, потому что она велела. Я просто помню эти вещи. Так она меня учила «активности». Ее реакция на многое была непредсказуема. Когда скончался Шостакович, Щедрин должен был выступать на панихиде. И вот он направляется в темном костюме через двор, обдумывая сосредоточенно свое выступление, и... сталкивается с Митой. Между ними происходит примерно следующий диалог: «Куда это вы такой торжественный?» — «Дмитрий Дмитриевич Шостакович скончался». — «Да? Надо занимать его

место!» Нет чтобы сказать минимум: жалко. Она ведь его знала, была первой исполнительницей в балете «Светлый ручей».

Вот еще одна сцена: Кисловодск, утро, я уже подросток. Мита кричит, что пора вставать, подходит к моей постели, сдергивает одеяло и неожиданно говорит: «Ого, как выросла! Гроб-то какой надо будет!» Она не стеснялась ничего. Сама писала в Верховный Совет, чтобы ей почетное звание дали. В ней сочетались как бы несколько личностей. Какая из них была истинной, я до сих пор до конца не знаю.

Могла самоотверженно помогать, но потом столько без конца об этом говорила и напоминала, что лучше бы ничего и не делала. Или, скажем, она не только любила делать шикарные подарки, но и требовала затем, чтобы ей в ответ дарили в сто раз лучшие. Как-то она привезла Аннель Судакевич из-за границы изумительные искусственные цветы и красивое платье. В скором времени у нее тоже был день рождения, и Аннель подарила ей что-то, я уже не помню что. Вероятно, ничего особенного (она ведь не ездила за границу), но от чистого сердца. Так Мита устроила такой скандал, кричала, что за дерьмо ей подарили! Возмущалась страшно. И заставила меня отнести подарок обратно. Бедной Аннель пришлось также вернуть Мите ее подарок: платье и цветы.

В довоенные страшные времена тетя первая начала ездить за границу, тогда еще никто не ездил. Кто едет от Большого театра в Маньчжурию? Она. Польшу заняли. Кто едет? Она. Вероятно, «стучала» по традиции тех лет. Асаф ведь так часто не ездил. Она никого не боялась, потому что была в «органах», думаю, не в последнем чине. В 1933 году ее по инициативе Енукидзе послали как члена партии в Париж. А привозила из поездок — *горы всего и вся!* Восемь сундуков барахла, помню, из Маньчжурии притащила. Из Польши какую-то кучу туфель по два рубля. У нее была такая маленькая вазочка, так она из нее, как маг-волшебник, достала черно-бурую лисицу. Но когда надо, строила из себя святую. Так она дома всегда кляла дирижера Большого театра Самуила Самосуда. Я это слышала годами. И как! Не просто, что он последний негодяй, а уже и Мефистофель, и не знаю кто, и рожки у него, и копытца... И вот как-то идем мы с ней по бульвару. Навстречу — незнакомец. Вдруг она кидается к нему, вешается на шею, всего его обцеловывает. Я думаю про себя: какой интересный мужчина. Потом она возвращается, идем дальше. Я спрашиваю, кто это был. Она отвечает, что Самосуд. Да, такие сцены производили впечатление.

Нет-нет, у меня самой характер никогда не был ангельским, но одновременно ненавидеть и целовать я не могла.

«Отсматривала» ли Суламифь Мессерер Вас профессионально? Советовала ли, высказывала ли пожелания?

Она в то время еще сама не преподавала. И тем не менее, всегда была против моего желания учиться у Вагановой. «Нечего тебе ехать к Вагановой, ты и так лучше всех», — повторяла часто она. Тогда еще и Лавровский пришел в Большой театр и тоже, так сказать, предупредил: «Если поедешь к Вагановой, тебе Москвы и театра не видать как своих ушей». А когда тебе, двадцатилетней, такое говорят в суровые советские времена... Я и струсила. И, конечно, никуда не поехала. Потом я поняла много лет спустя, почему Мита не хотела, чтобы я ехала к Вагановой. Она заканчивала уже в то время свою танцевальную карьеру и собиралась преподавать. И, естественно, хотела сама меня учить. Она и преподавала позже. Но я не знаю — как. Я ни разу не была у нее в классе и не хотела, потому что уже никогда бы не отделалась от нее. Хотя это меня не спасло: она везде и всюду говорила и писала, что я ее ученица. Возражать ей было бесполезно...

Все мы с детства слышим: родню не выбирают. Но как порой далеки нам некоторые «близкие» родственники!

Это страшное дело — мои бесчисленные родственники, многих из которых я даже не

видела и не знаю. Но иные из них активно, я бы сказала агрессивно, употребляют мое имя, требуют, чтобы я им помогала. Доходит до комичных ситуаций, когда, например, какой-нибудь далекий, десятого колена родственник звонит и просит, чтобы я, скажем, позвонила ни много ни мало американскому актеру и суперзвезде Голливуда Дастину Хоффману и... пристроила в кино его сына. На возражения, что я не знакома с ним, не говорю по-английски, категорически заявляет, что я не могу ему отказать, что Дастин Хоффман наверняка должен меня знать... И после отказа мой проситель-родственничек, бывший коммунист со стажем, злобно строчит пасквиль в желтую газетенку о моем мерзком характере, эгоизме и бесчеловечности, о том, что беспартийный Родион Щедрин был, оказывается, первым коммунистом (!) в СССР, ну и всякую прочую полную бредятину.

Как защититься в наше время людям, и особенно известным деятелям культуры, от наглого вторжения в личную жизнь со стороны прессы, медиа, да и просто праздно любопытствующих личностей, желающих посмаковать «жареные» факты? Может, для этого и создан был когда-то институт всевозможных агентур, импресарио и прочих представителей организаций, призванных вроде бы облегчить жизнь людей творческого труда. Хотя я знаю, что мно-

гие крупные исполнители, дирижеры, писатели, композиторы давно уже, несмотря на огромную занятость, отказались от всяких посреднических услуг и предпочитают, во избежание постоянно возникающих недоразумений, лично улаживать свои дела.

Вы правильно сказали: вроде бы облегчить... Чаще всего этого не случается. Потому что **импресарио** и всевозможные агенты, прикрывающиеся звучными именами и названиями своих фирм, на самом деле обыкновенные люди, а частенько и просто алчные торгаши, думающие только о собственной выгоде, а не об интересах своих подопечных. Впрочем, это было, за редким исключением, всегда. Знаете, что произошло между известным импресарио Солом Юроком и Федором Шаляпиным? Меня как-то рисовал сын последнего, художник Борис Шаляпин. Он мне и рассказал эту историю во время сеансов. Я не любитель подобных историй — меня просто не интересует, как говорил Гоголь, «большой ли подлец их хозяин» и кто чем «кормит свинью», тем не менее я позволю, поскольку и самого Бориса уже давным-давно нет в живых, раскрыть вам «секрет» этой размолвки, характеризующей в большей степени Юрока. Причем не только как импресарио, но и прежде всего как человека, не очень приятного во всех отношениях. Итак, Федор Иванович Шаляпин со своей второй,

еще официально не зарегистрированной женой Марией Валентиновной (с которой они к тому времени уже долгие годы жили вместе и имели общих детей) приехал в Америку. Это было в 20-е годы, и Сол Юрок прекрасно был осведомлен о семейном положении великого певца, нисколько не мешавшем ему, как импресарио, «кассировать» немалые деньги с артиста. Но только до той поры, пока Федор Иванович Шаляпин, осаждаемый одним из конкурентов Юрока, не заключил новый, более выгодный для артиста контракт, разорвав таким образом свои деловые отношения с Юроком. Так вот, что делает раздосадованный Юрок? Он пишет... донос в полицию, что якобы Шаляпин живет в отеле не с женой, а с посторонней женщиной (это считалось по тем временам недопустимым в США), и тем самым подрывает (!) моральные устои государства. Естественно, был скандал в прессе, вынужденное выселение из отеля. Ну и как следствие, Шаляпин до конца своих дней не подавал Юроку руки.

Нечто похожее произошло в Америке и с композитором Скрябиным. Скандалы, к сожалению, сопровождают известных людей. Иногда складывается впечатление, что они просто неотъемлемые атрибуты их жизни.

Я бы добавила, что иногда только благодаря скандалам некоторым удается сделать неверо-

ятную карьеру. Яркий пример — судьба поэта Иосифа Бродского. Никто не отрицает (вне зависимости от личных пристрастий и вкусов) его огромного таланта и вклада в литературу. Но не будь гнусного политического процесса и осуждения поэта, а затем и скандальной шумихи вокруг всего этого, вряд ли бы он получил Нобелевскую премию.

Соломон Волков где-то рассказал, что он составляет лично для себя списки наиболее выдающихся деятелей в той или иной области культуры и искусства XX века. И по его субъективному раскладу, Иосиф Бродский (кстати, один из его любимых поэтов) не вошел бы, тем не менее, в первую десятку, так как в поэзии творили Рильке, Лорка и прочие гении.

В отношении Бродского я бы с ним согласилась. Кстати, книги самого Соломона Волкова я читаю всегда с огромным интересом. Особенно впечатлила меня его фундаментальная «История русской культуры XX века». Там каждая страница интересна. Хороший, сочный русский язык. Масса информации. В дальнейшем, мне кажется, значение этого труда еще более возрастет. Он автор серьезнейший. Проработал горы фактического материала. Ничего поверхностного и сугубо тенденциозного. Я бы сказала — все объективно.

Мне кажется, что именно так должны писаться учебные пособия для молодежи. Личностями, обладающими, как Соломон Волков, не только энциклопедическими знаниями, но и умением дистанцироваться от событий. У меня такое ощущение, что он как бы взглянул на историю культуры из XXIII века.

Учебники в большинстве своем бывают сухие и скучные. У него же читаешь как роман.

Возвращаясь к «личным спискам» Волкова, хочется отметить, что, по его мнению, Баланчин в области хореографии вошел бы в первую тройку.

Вклад Баланчина в балетное искусство XX века, на мой взгляд, неизмеримо больший, чем у Бродского — в поэзию. Хотя для меня Бежар в области балета как художник гораздо интереснее.

На мой взгляд, это не очень продуктивное, если не вредное, занятие — выстраивать списки, особенно если они носят характер официальный или общественно-директивный. Творческих деятелей, да и само их художественное творчество порой совсем уж принудительно выстраивают по ранжиру. С другой стороны, как приватную персону я Волкова очень хоро-

шо понимаю, потому что образование, вкусы, художественные пристрастия каждого человека невольно очерчивают круг так называемых его личных фаворитов. Иногда, правда, предпочтение основывается не на знании, а на случайных сведениях сомнительного характера или на оценках чисто человеческих качеств. Так, почему-то сравнивают композитора Стравинского и хореографа Баланчина (не на основании их творческих черт), противопоставляя якобы закрытость и даже высокомерность Стравинского наивной демократичности Баланчина: эдакий «душа нараспашку», даже подписывал контракты не читая, чем, говорят, пользовались его «злые импресарио».

Думаю, все это из области слухов. Я бы не стала сравнивать. Как можно сравнивать баса и тенора?

Да, конечно, это были, так сказать, разные планеты.

Я знаю только, что Стравинский ненавидел советскую власть. А кто ее любил? Но люди они, он и его жена, были чрезвычайно воспитанные и милые.

Кстати, контракты, что Баланчину «подсовывали», вряд ли были такими кабальными, как у бывших советских артистов. Насколько я знаю, Баланчин знал себе цену и держался

соответственно. И скорее всего, как большинство очень знаменитых и успешных людей, был, несомненно, в какой-то степени самовлюбленным. Чего я совершенно не почувствовала, общаясь с Игорем Федоровичем Стравинским и его милой, демократичной и приветливой женой, Верой Артуровной. Хотя она безусловно имела основания (не говоря уже о Стравинском) тоже «загордиться»: ведь ей посвящали стихи Мандельштам, Кузмин, ее рисовали Бакст и Судейкин; она и сама была талантливой художницей, танцевала в постановках Дягилева, снималась как актриса еще до революции у Якова Протазанова в первой знаменитой экранизации «Войны и мира» Толстого, и прочее, прочее. Но они были хорошо воспитанные люди, лишены мелочного тщеславия и той зависти, о которой мы говорили и которую я называю «артистической». Об этом лучше не вспоминать — страшное дело. С другой стороны, и к этому привыкаешь.

Или воспринимаешь с иронией.

Иронией? Лучше с самоиронией. Мне это легче, ведь я в себя не влюблена. В глубине души каждый знает себе цену. Даже если человек и с фанаберией. Без самоиронии нельзя.

*Даже если Вы — часть созданного имиджа
и как бы не принадлежите себе?*

Я ничего для этого не делала, для саморекламы и прочего. Все сто процентов — ничего. Не как сейчас, когда буквально «не вылезают» из телевизора и делают себе имена, деньги. Мне имя сделала публика, только публика. Потом, я вам скажу, то, что я выпустила две книжки и они пользуются большим успехом, тоже способствовало популярности. Как мне говорили издатели, первая книга «Я — Майя Плисецкая» выдержала уже 15 тиражей в жанре биографии, да еще балерины... Кроме того, она переведена на 14 языков. Вероятно, людям нравится то, что я делала, как я танцевала, какие книжки написала. Вот и все. Но это естественная популярность. И я специально об этом не думаю. Я удовлетворена своей жизнью и, как мне кажется, полностью оценена. Конечно, я не все делала, что могла бы, в силу разных причин и обстоятельств: из-за своего характера, недостаточно (хоть это, может быть, и странно звучит) хорошей школы и недостаточного напора. Сама не использовала все шансы, поэтому претензии могут быть только к себе. Но не к моим зрителям. Они воспринимали меня всегда с открытым сердцем. Возможно, поэтому я и существую так долго. Недавно, в день своего рождения, я бисировала в Варшаве, а потом — такое редко случается — кончился спектакль, и две тысячи польских зрителей в сопровождении оркестра (никто из музыкантов не ушел!) пели мне «*Ста лят...*».

Как я могу быть недовольной?! Такое признание для артиста — это все! Что может быть больше и прекраснее?

Что для Вас означает Красота?

Я даже не знаю, что и говорить. Красота и есть красота. Во-первых, земной шар — такая красота. Весь, весь земной шар! Конечно, люди с упорством стремятся его изуродовать. Но пока еще не все удалось. Цветы — непостижимая красота. Каждый цветок. Это сочетание красок, запахов. Я помню, один раз мы увидели с Родионом не просто сиреневый, а густо-чернильный куст цветов. Я воскликнула бездумно: откуда *они* берут этот цвет?! Что-то ослепительное, невероятное. Вот то, что невероятно и создано природой, то и красиво. Это невозможно даже обсуждать, только восхищаться. Что еще? А запахи? — Кофе, пионы, хвоя...

Может быть, Красота — это тоже некий высший порядок? И в жизни и в искусстве.

Порядок? Вы знаете, абстрактный порядок — это не та красота, что есть в жизни. Можно рассуждать на бытовом уровне и сравнивать, скажем, жизнь в хлеву и в чистоте. Естественно, что предпочтение будет отдано чистоте. Но высший, как вы вырази-

лись, порядок — это сама жизнь. Беспорядок — это катастрофа. Мне кажется, что у нас в России жизнь такая трудная, потому что порядка никакого. Ни дома, ни на улице, ни в головах, ни в чем. Тогда и созидать трудно. Порядок — это уже полжизни. Ведь даже в быту, когда ничего нельзя найти, и то жить невозможно.

Вы хаос не любите?

Не люблю. Я не могу сказать, что лично у меня все в идеальном порядке, но все-таки и не хаос. Иногда, бывает, я знаю, что это беспорядок, но в этом беспорядке я точно могу найти то, что мне надо.

Если перенестись в область искусства, то Вы наверняка сталкивались с распространенной манерой работать хаотично, на авось. Эдак вразвалочку и не задумываясь. В надежде, что потом интуиция или еще что-нибудь как-нибудь вывезет, поможет — ну и сладится все в конце концов.

Есть и такое. В общем-то, не очень профессиональный подход. Но я бы не стала недооценивать роль интуиции. Интуицию и воздействие на публику нельзя искусственно организовать. Это талант. Иногда, знаете, все правильно, чистенько, а даром не надо.

Как Вы относитесь к понятию новая красота? Существует ли она? Или есть категория лишь вечной красоты?

Жизнь меняется, как в калейдоскопе. Люди другие, другое время, сейчас все другое. И потом, мы не можем тянуть новые поколения назад. Им нравится другое. Конечно, существует красота идеальная, поражающая нас вне зависимости от возраста и пристрастий. Кто-то сказал, что если дикаря привести в галерею, он ткнет пальцем в шедевр.

Зависит ли восприятие прекрасного от состояния души? От настроения?

Иногда — да, иногда — нет. В большей степени, я считаю, зависит от направленности. Если человек приходит специально в концертный зал, в театр, он себя уже заранее настраивает на восприятие прекрасного. И тогда искусство не может на него не подействовать. Хотя иногда те или иные обстоятельства мешают этому. Вот так произошло со мной в отношении музыки балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Признаюсь, что мне не удалось послушать всю музыку балета, так сказать, отдельно, «до балета». Она слилась для меня с хореографией Лавровского. Не знаю почему, но я чувствовала себя скованной в восприятии этой музыки. Всю жизнь. Что-то

мне мешало, вероятно (теперь-то я понимаю) однообразная хореография, как будто составленная из двух танцевальных позиций. Эта хореография ориентировалась только на Уланову. Да и все последующие постановки «Ромео» всегда следовали канонам этой хореографии. Влияние было очень сильным. Такое часто случается в балете. Тому пример, кстати, и почти все постановки «Кармен-сюиты», осуществленные в духе первой хореографической версии Альберто Алонсо. Словом, что-то не смыкалось для меня в «Ромео». До тех пор, пока я сравнительно недавно не увидела «Ромео и Джульетту» в постановке Жан-Кристофа Майо. Только тогда я вдруг ощутила и поняла, какая это замечательная музыка. И как она органично сливается с хореографией Майо и совершенно, на мой взгляд, не подходит к хореографии Лавровского. Это была для меня несколько запоздалая, но встреча с Прекрасным.

Вы были первой исполнительницей партии Феи Осени в премьерном спектакле «Золушка» в 1945 году. Не ощущали ли Вы тогда нечто похожее?

Нет, мне было 20 лет, и я впервые танцевала в премьерном балете Большого театра вместе с Галиной Улановой и другими тогдашними ведущими солистами — это был незабываемый

праздник для меня. Я тогда просто изо всех сил старалась станцевать как можно лучше.

Судя по рецензии Дмитрия Шостаковича на этот спектакль, Вам это удалось в полной мере.

Действительно, в газете появилась развернутая статья Дмитрия Дмитриевича о двух составах исполнителей, и я удостоилась его похвалы.

Танцевать в двадцатилетнем возрасте в премьерном балете Прокофьева и быть за это отмеченной Шостаковичем — такое выпадает далеко не всем артистам. Впоследствии Вам приходилось не раз общаться с Шостаковичем.

Не так часто. Вот с Щедриным они встречались довольно регулярно. Но, конечно, запомнились поездки к нему на дачу в Жуковку, разговоры после премьерных спектаклей и концертов. Однажды мы отдыхали вместе в Дилижане в Армении, там встречались ежедневно. Невозможно забыть футбольные матчи в Дилижане, на которых роль арбитра неизменно выполнял Шостакович. Кстати, судил он очень профессионально, строго и как полагается — со свистком. Особенно близко я с Шостаковичем не общалась. Но всегда восхи-

щалась его музыкой. Он для меня один из самых великих в XX веке.

И все же Ваши личные встречи с Шостаковичем и другими великими композиторами — Стравинским, Дютие, Хачатуряном, Пендерецким — не могли остаться для Вас бесследными.

Больше, чем с другими композиторами, мне довелось встречаться с Арамом Ильичом Хачатуряном. Я танцевала все три варианта балета «Спартак», да и на даче мы были соседями. Но, знаете, мне трудно говорить о нем и о других упомянутых вами людях. Какие-то общие слова? Нет, не хочется. Вероятно, оттого, что я не могу отделить свое эмоциональное восприятие музыки этих композиторов, современницей которых мне посчастливилось быть, от бытовых деталей, кажущихся теперь такими незначительными. Все же музыкальные впечатления доминируют. Конечно, приятно вспомнить, как Игорь Федорович Стравинский после нашей теплой встречи подарил мне свой портрет с дарственной надписью. Но поверьте, «музыкальные встречи» со Стравинским были для меня не менее значительны, если не более. Гораздо легче говорить мне о встречах с композиторами, чья музыка мне знакома лишь отчасти. Скажем, об Анри Дютие. Это очень колоритный человек. Неор-

динарный во всем. Он и выглядит так, что даже если бы неизвестно было, что он выдающийся композитор, то значит — поэт или художник. Когда в Центре Кардена в Париже должен был состояться концерт Щедрина, он пришел самым первым, сел в первый ряд (места там нумерованные) и так, с достоинством и скромной терпеливостью, ожидал, когда соберется публика и начнется концерт его русского коллеги. Он даже за столом во время трапезы держался с достоинством и симпатично. В нем все индивидуально. И прежде всего — его музыка.

К сожалению, в жизни мы не всегда умеем отличать истинную индивидуальность от некоего эпатажа, желания во что бы то ни стало выделиться из массы. Такие, с позволения сказать, творческие личности, или «индивидуальности», стремятся свои доморощенные взгляды непременно насаждать публично. В наше время они сидят на различных телевизионных шоу и «обучают» многомиллионную армию учеников разных поколений «школе жизни». Так, известный модельер и историк моды Александр Васильев вещает о стиле, являя собой весьма сомнительный образ для подражания.

Ну, он без грима — совершенный Чичиков. Именно тот типаж, что создал в свое время певец Александр Ворошило в опере Щедрина.

Заявляя, что вкус — это от рождения, Васильев тем самым дает понять непросвещенной аудитории — она должна ориентироваться на таких новоиспеченных оракулов, как он.

Какой там у него вкус — он одет, как Петрушка. Беда в том, что он, который своей одеждой вызывает у нас смех, думает, что у него изумительный вкус. Он прав в каком-то смысле, что вкус, как и талант, дается от рождения. И в то же время вкус все-таки можно и нужно воспитывать. Ведь учимся мы же грамоте. Писать грамотно надо не по настроению или от души, а потому, что мы *так* научены. И говорим мы в соответствии с тем, чему мы научились.

Но есть врожденный такт, чувство, совершенно не связанное с аристократическим происхождением. Люди, обладающие им, совершенно точно знают, что им надо сказать и когда. Они стараются не ранить человека, выждать, пока говорят другие. Слушать и слышать.

Вот видите, я, значит, невоспитанная. Я раню людей, говорю резко.

Нет, Вы правду говорите. Не елейно прикрываете несправедливость, а открыто отстаиваете свои принципы и человеческое достоинство. В этом смысле Вы подтвердили всей сво-

ей жизнью и поведением, во всяком случае для меня, эту высшую правоту человеческого общения.

Ну, тогда значит так, у нас это совпало. Вкусу же не столько учатся, сколько его прививают. Нашему народу прививали и сейчас продолжают прививать плохой вкус. Во всем. А по сути, мы, как обезьяны, неинтеллигентно повторяем Запад.

Неинтеллигентно повторяем? Вы имеете в виду — с преувеличениями выдаем за свое?

Да, теперь не устают повторять: мы такие же, мы одеваемся так же, отдыхаем так же, телепередачи у нас такие же, артисты тоже. А не такие! Потому что не хватает культуры и воспитания. Это общеизвестно, и не стоит об этом постоянно говорить. Ведь даже наши соотечественники, живущие за границей, остались в своих проявлениях *советскими*. Навсегда.

Есть и другие примеры — люди, не воспитывавшиеся в аристократических семьях, тем не менее внутренне чувствуют, когда и что надо говорить, стараются не обидеть собеседника.

Конечно. В какой-то степени это и постоянная внутренняя готовность воспринять новое.

И в жизни, и в работе. Знаете, когда я впервые «столкнулась» с костюмами Кардена, я не все сразу поняла, но интуитивно почувствовала — это замечательно! Мне надо было проявить доверие к новому стилю и привыкать какое-то время, чтобы костюмы стали как бы мне впору, чтобы я могла с ними, с их параметрами сжиться. Они меня, можно сказать, в каком-то смысле воспитывали.

Мне кажется, вообще костюмы и одежда играют для Вас и в жизни, и на сцене существенную роль.

Грандиозную. Одежда определенным образом диктует образ жизни, речь, поведение, пластику — все.

Бывали ли случаи, когда костюмы «мешали» Вам работать?

Костюмы были не всегда удобные, ведь их шили в наших театральных мастерских. И шили, так сказать, по-советски. Но были и удобные. Раньше под костюмы шили кирасы, которые тянули, стягивали. Иногда невозможно было ни вздохнуть, ни перегнуться. Это приносило много дополнительных неудобств. А сейчас — эластик. Эластическая пачка и современные покрытия сценического пола как бы развязали ноги. Как ты одет, так

ты и держишься — это очень важно всегда. Конечно, есть люди, которым все равно, как они одеты. И потом, «воображаемый» костюм — это, конечно, из области артистической — всегда принадлежит к определенной эпохе. В пачке это одно, в хитоне эпохи Возрождения уже и дышишь и ведешь себя по-другому. В истории сценической жизни балета Щедрина «Анна Каренина» интересно, что все постановки разнятся, но все костюмы «идут» от Кардена. Ведь во времена Анны Карениной носили определенные платья, очень затянутые, с турнюрками. И чтобы как-то существовать артисткам на сцене и поднимать ноги, Карден придумал большой разрез сзади и плоский бант, создававший иллюзию турнюра. Это и стало традицией.

Были ли какие-то творческие мечты, которые Вам не удалось осуществить? Или несбыточные, утопические идеи?

Мечты? Можно было еще многое сделать, но не все получилось. Вы знаете, я думаю, что это судьба. В первой половине жизни было трудно. Безумно трудно, тяжело. Потом стало легче. Дали свободнее дышать. Сейчас никто тебе, никакой *репертком*, не может ничего запретить. Работай с кем хочешь, где хочешь. Даже говорят иногда: чтобы духа твоего не было, поезжай на все четыре стороны. Но так все-

таки лучше. Я бы, конечно, в свое время не отказалась, если бы Хичкок или Уайлдер пригласили меня сниматься в своих фильмах. Хичкок — это вообще моя стихия, потому что там всегда есть мистика. Хотя я в свое время и о **комедии** мечтала. Всегда мечтала. Но тогда это был бы — Уайлдер. У меня ведь так получилось, что только «Дон Кихот» в общем-то комедийный спектакль. Так сказать, просто классика немного со смехом. Но в целом, ничего особенного. Остальные партии были трагические. Так уж сложилось. Совершенно не нарочно. Вот что еще интересно: давным-давно Лиля Юрьевна Брик перевела одну пьесу, она называлась «Ангелочек». Ее хотел поставить в Театре сатиры со мной в главной роли Валентин Плучек. Там подобралась тогда хорошая компания актеров. Мы даже собирались в театре и обсуждали. Я помню Андрюшу Миროнова и других. Но как-то так случилось, что ничего не случилось. Очень милая была пьеса. Вот это — туда, это я хотела. Лиля знала, что я хотела сыграть в драме, потому она, вероятно, для меня и перевод сделала.

*Как вы любите отдыхать? Что для Вас
отдых?*

Кто как понимает отдых. Я ничего не делаю, значит отдыхаю. Если я не тренируюсь, не танцую, не езжу на гастроли — значит отдыхаю.

Вас тянет на природу?

Вы знаете, я люблю природу, но сказать, что меня так уж тянет, не могу жить без природы, было бы преувеличением. Все-таки я себя хорошо ощущаю и в городе. Конечно, на природе — там и красиво, и воздух другой. Но это с точки зрения здоровья и для пользы.

Самокритична ли Майя Плисецкая?

Очень самокритична. Я на себя смотрю всегда только с точки зрения, что я *не так* сделала. Иногда это помогает, если еще можно исправить. Правда, раньше это было почти нереально. Плохо сняться или станцевать — означало, как говорила Фаина Раневская, «плюнуть в вечность». Увы, теперь, когда я смотрю некоторые свои записи, то переживаю, что уже невозможно ничего исправить. Но я вижу, вижу свои недостатки! И думаю: ах, вот тут надо было бы по-другому сделать, вот здесь... Недавно я сказала Леше Ратманскому: «Как хорошо теперь современным артистам балета: посмотришь видеозапись и сразу же увидишь, что можно исправить. Можно даже обойтись иногда и без педагога». — «Да что вы, — ответил он, — современные артисты балета смотрят на себя с восторгом. Они не видят у себя никаких недостатков».

Согласны ли Вы, что порой то, над чем артист мучается на репетициях, потом, как ни странно, воспринимается публикой лучше?

Не знаю. Успех выступления, а уж тем более судьбу произведения, нельзя предопределить. Хотя, сочиняя «Лебединое озеро», Чайковский и знал, что он пишет что-то сверхзначительное, но в оценке других своих сочинений даже он иногда ошибался. Классика — это лишь то, что выдержало испытание временем. Теперь стало расхожим раздавать оценки: этот — классик, этот — гений. Подождите лет сто, тогда посмотрим.

Майя Михайловна, не кажется ли Вам, что искусство реальнее самой жизни?

Может быть. Никогда об этом не думала, просто танцевала. Не думала, что надо углубляться — реально, нереально. Знаете, когда артисты начинают философствовать, как стать в ту или иную позицию, все пропадает. Все впустую. Для этого существует интуиция.

Майя Михайловна, Вы отвечаете на вопросы и говорите так, как Вы дышите. Естественно, без придумок.

А я и не знаю, как иначе можно.

Многие просят прислать заранее вопросы.

Если бы я тоже готовилась, подумала заранее, то отвечала бы поинтереснее и поумнее. И тем не менее, неохота долго думать. Да и потом, сейчас, когда появилось новое племя так называемых *модераторов*, и вовсе желание пропадает.

Новые «властители дум»?

В кавычках или нет, но это так. Вот это и плохо. Они без воспитания. Они дикие: более или менее. Но почти все. Иногда я даже думаю, что все без исключения. Прежде всего, вопрошающий человек должен быть уважителен и находиться в проблеме. Их вопросы примитивные, низменные, без интеллекта. Вопрошающий человек должен был бы и интеллектуально к разговору подготовиться. А не спрашивать только: какие вы носите юбки, и какая у вас любимая роль... Сейчас все вопросы и вообще тематика бесед, как говорится, только ниже пояса. Причем сами спрашивают и сами отвечают! Да и спрашивают только затем, чтобы иметь основание самим вещать, и забывают о своем главном предназначении: интеллигентно поддерживать беседу с гостем. Вы замечали, что беседа держится на интонации? Если людей что-нибудь удивляет и они говорят: *да вы что?!* — далее часто следует харак-

терный жест, означающий: да вы спятили! А раньше сказали бы: *да что вы?* Это означает: неужели это так? И это было бы более вежливо, не так ли? Мне хотелось показать только разницу в **интонации**. Значения ее в разговорной речи. Неумение ею пользоваться так портит русский язык. Я в последнее время по телевидению, в фильмах, в разговорах вообще не понимаю, где человек спросил и где ответил. Все дикторы, артисты говорят так. Даже в дублированных фильмах. Не так, как, скажем, немцы при дубляже французских или американских фильмов — там не отличишь интонационно перевод от оригинала. Наши же говорят как хотят, переделывают названия, текст, интонацию. Это какая-то новая жуткая мода пошла. И потом еще утверждают: то, что модно, то и красиво. Я в этом совершенно не уверена. То, что красиво, не обязательно должно быть модным. Или эти квадратные белые ногти, что девушки теперь отращивают, как животные. На этот так называемый маникюр страшно смотреть. Или мода на небритых мужчин. Для меня небритый и невымытый — это адекватно.

А у Вас никогда не возникало мысли вести какую-либо передачу на телевидении?

Нет и нет! После того как я сейчас только что обрушилась на телевидение, я вспомнила очень

хорошую передачу, которую совсем недавно провела со мной Алина Кабаева. Я согласилась на разговор с ней, потому что она мне всегда очень нравилась. В первую очередь как непревзойденная гимнастка.

*Мы часто все употребляем слово **культура**. Не кажется ли Вам, что подчас справедливо разделить это слово на культ и ура. Культурные фигуры, культовые фильмы, книги, спектакли, которым массы кричат ура! — вот на поверку и вся культура.*

Культура — ура культу? А что, часто так и есть. Раскрутить, как сейчас говорят, можно и ежика. Рассказывать без конца, насаждать — и... уже верят. Но началось это не в наше время. Вспомним Пушкина, который «осрамил» Сальери. Он показал зависть. Ему нужна была тема. И вот уже Сальери — отравитель. Культовый имидж, так сказать, в негативном смысле. Но время расставляет все по местам. Сальери был замечательным композитором, кстати, учителем сына Моцарта. Его музыка звучит в наши дни во всем мире.

А у Вас менялись критерии в отношении тех или иных явлений культуры, знаменательных событий, известных личностей? Скажем, изменилась ли в дальнейшем Ваша оценка спектаклей парижского театра Гранд-опера в поста-

*новках Сержа Лифаря во время их гастролей
в Москве в 1958 году?*

Лифарь и его постановки оставили глубокий след в истории балета. Это были замечательные, изумительные шедевры в Гранд-опера. Когда театр привез их первый раз в Москву, был настоящий фурор. Мы обомлели. Я подобного восторга не испытывала прежде. Мы в таком «нафталине» жили. Семенова, вызывавшая мой восторг, уже растолстела и почти не танцевала. Уланова была артистична, но однообразна. А потом «пошли коротконогие танцовщицы»: моя тетя Мессерер, Лепешинская, Головкина... В Ленинграде еще страшнее ситуация: Дудинская, Балабина, Иордан. Это были «коряги», что в лесу валяются. А тут французский балет со всей его элегантностью, вкусом, шармантной дерзостью и новизной. Они все не так танцевали. После их приезда, к счастью, многое изменилось, и мы тоже стали невольно танцевать по-другому. Художественного руководителя балета Гранд-опера за границей называли мсье Серж Лифарь. И когда я его при первой встрече назвала Сергеем Михайловичем, он заплакал. Это его так тронуло. Что-то, вероятно, было для него в этом родное. Только ведь у нас обращаются по имени-отчеству. Позднее мне посчастливилось с ним общаться как с хореографом и человеком. И когда я танцевала

«Федру» в Париже, и когда мы летели с ним на крошечном самолете всего на пять человек в Нанси. Больше я никогда в жизни не летала на таком самолете. Помню, он дал мне для передачи в Музей Ильи Зильберштейна замечательный альбом с видами старого Петербурга. Там были снимки еще деревянных тротуаров с разрисованными всадниками. И многое другое, что потом бесследно исчезло в советские времена. По возвращении с гастролей я передала его подарок в музей. Если он еще существует, значит и альбом находится, надеюсь, там.

Лифарь был очень талантлив. Он так хотел поставить «Федру» в Большом театре! Я видела слезы в его глазах, когда он говорил об этом. Он хотел непременно в Большом и готов был подарить оригиналы писем Пушкина России, только чтобы ему разрешили. Но Григорович его не пустил в Большой. Он вообще ни одного зарубежного выдающегося хореографа не допускал в Большой на протяжении десятилетий. Потому что боялся конкуренции. Лишь Ролан Пети с одной малюсенькой частью «Гибель Розы» прорвался, так сказать, и то с помощью «главного» коммуниста Франции Луи Арагона, который был вхож к самому Брежневу. Вот уж против него Григорович ничего не мог поделать. С Лифарем же он обошелся довольно подло: действуя через директора театра Чулаки, он возмущенно говорил,

что его близко нельзя допускать не только в Большой, но и в Советский Союз, так как Лифарь приветствовал немцев в Париже. Этого было тогда достаточно для советской власти. И ему, автору одиннадцати спектаклей из тринадцати, шедших в Гранд-опера, позорно не дали советскую визу во время первых гастролей французского балета в Москве в 1958 году. А потом, спустя десятилетия, когда организовали в Киеве Конкурс им. С. Лифаря, человек, фанатично поносивший Сергея Михайловича, с лицемерной циничностью занял пост председателя жюри.

Но все-таки, насколько эта история с его приветствиями немецких войск подлинная? До сих пор мнения о Серже Лифаре самые противоречивые. С одной стороны — легендарный танцовщик, ученик и сподвижник Дягилева, первый исполнитель главных ролей в балетах Стравинского, Прокофьева, страстный патриот и собиратель культурных ценностей России, человек, спасавший евреев во время войны (достаточно назвать спасенного им от депортации впоследствии выдающегося танцовщика Жана Бабиле), с другой — коллаборационист, приговоренный даже к смертной казни.

Если не брать его талант танцовщика — а он по общему признанию был в свое время лучшим — и говорить о нем как о хореографе, то

все его постановки, что я видела, были самого-самого высокого качества и вкуса. До Бежара был для меня как хореограф только он. Сравнить их нельзя, потому что у них совершенно разные понятия о балете. И когда я танцевала его «Федру», мне было так захватывающе интересно, что я не могла не понимать, что первая постановка «Федры» стала для своего времени просто сенсацией. Словом, многое в балете Лифарь сделал первым. Кстати, он был первый Икар, потом и у нас ставили «Икара», но это было все не то. У Дягилева был вкус и нюх отменный. Раз он его так высоко ценил и доверял ему ведущие партии в важнейших премьерных балетах Соге, Стравинского, Прокофьева, это говорит о многом. И потом Лифарь в 24 (!) года стал художественным руководителем балета Гранд-опера, взрастил выдающихся солистов, основал Университет балета в Париже и многое другое. Лифарь был очень образованным человеком и истинным знатоком и собирателем реликвий российской культуры. Достаточно напомнить, что он выкупил за собственные деньги и сохранил для потомков оригинальные письма Пушкина.

Теперь о его так называемом коллаборационизме. А кто на Западе, да и у нас, им в определенной степени не «переболел»? Вы знаете без меня, что в начале войны в Советском Союзе целые деревни и города приветствовали немецкие войска цветами. Люди надеялись избавиться-

ся от Сталина и его зверств. Люди и не знали, как все повернется, что Гитлер начнет массовое уничтожение народов, построит концлагеря. Коко Шанель, кстати, тоже была коллаборационисткой, любовницей немецкого офицера высокого ранга, то есть оккупанта. Но ее таланты поклоняются. Лифарь, как все в то время, ненавидел советскую власть. Вот он и приветствовал практически не немецкую оккупацию, а свержение советской власти. Когда был занят немцами его родной Киев, он радовался освобождению города от сталинского ига. Если мы пойдем по пути вот такого политизированного огульного осуждения, кто при каком режиме танцевал, тогда надо зачеркнуть всю историю балета. А Лифарь практически спас французский балет во время немецкой оккупации от уничтожения.

*Ваши оценки порой довольно категоричны.
Вы допускаете, что можете ошибаться?*

Допускаю. Не считаю, что во всем права. Но доверять своему художественному чутью и опыту просто необходимо. Да, я часто ошибалась, и довольно серьезно. Но когда меня убеждают, что эта или та танцовщица — великая балерина, меня нельзя уговорить: если для меня это плохо, то плохо. Может даже «война» начаться, но я буду стоять на своем, и никакое *авторитетное давление* не убедит меня изме-

нить мнение о пресловутом значении «дутых» режиссеров, актеров, балерин. Ведь для меня это бред, паноптикум какой-то. Я застала при жизни великих мхатовских актеров Кторов, Станицына и других. Если было здорово, я умирала от восторга, если плохо, лучше не спрашивайте. Любовь Орлова нам еще в детстве казалась просто кривлякой. Прошло более полувека, но и теперь отдельные журналисты продолжают внушать: Орлова, Орлова... И фильмы Александрова «для Сталина» теперь превозносятся как шедевры. И тогда М. Ладынина и Л. Орлова не вызывали у меня восторга, и теперь никто не уговорит меня, что это бесподобно. Или Алла Тарасова, неповоротливая «глыба». А как их невообразимо «раскрутили» еще в те времена: Тарасову и Еланскую. Или «великий» Лоуренс Оливье — это просто средний актер. Тоже раскрутили. Сэром сделали! В силу каких таких тайных причин? Но мне нельзя внушить. Вот Чарли Чаплина я воспринимаю до его звуковых картин как гения. Был такой актер Чарльз Лаутон. И он, на мой взгляд, гений. Помню, он еще до Отечественной войны, уже старый, играл судью в паре с Марлен Дитрих. Она тоже замечательная актриса. Гениальный режиссер Билли Уайлдер! Почему сейчас раскрутили этого ужасающего Вуди Аллена, я не понимаю. Конечно, это мое эмоциональное восприятие. А вообще, я говорю много лишнего.

Но зато совершенно искренне. Без всякой маски.

Маска — это кошмар. Если артист прячется за маской, он бездарь. Ему нужен внешний имидж: либо серьга, либо длинные волосы, или еще что-нибудь. Потому что искусством *взять* не может. Знали мы пианистов, которые играли с такой миной, будто клавиши плохо пахли. Если человек с претензией в прическе и в поведении, то у меня никакого желания идти на его концерт. Другие идут, и нравится, и... пожалуйста. Вы знаете, я никогда не была страстной поклонницей Святослава Рихтера. Он был слишком эксцентричен: и в жизни, и в игре. Мне больше нравился Эмиль Гилельс, потому что он всегда играл естественно. Крепко так, как гриб-боровик.

Нравится, не нравится — это категория очень спорная. И касающаяся, как мне кажется, в равной степени и артистов, и публики. Часто артист играет или танцует с ощущением удовольствия, собственного наслаждения. Он думает — это прекрасно, потому что он так ощущает. Важнее, наверное, чтобы прекрасное сделать ощутимым для зрителей. Чтобы возникала аура единения сцены и зала.

Несомненно. Поэтому я не танцую дома, не пишу в стол. Если моя работа находит отзыв и интересна, тогда это имеет смысл.

Как Вы об этом узнаете?

Знаете, когда я писала свою первую книжку воспоминаний, я же писала не для того, чтобы самой ее читать. И если она раскупается и переводится постоянно на разные иностранные языки, значит это кому-то интересно.

Но когда Вы выходите на сцену, может ли иногда срабатывать некая инерция успеха: у Вас такое имя, Вы — живая легенда? Как Вы сами оцениваете: сегодня получается хорошо или не очень?

Чувствую связь с залом, как действую на публику.

Мистика?

Мистика есть. Иногда какие-то мурашки. Когда я «выхожу Лебедем», чувствую спиной зал. Я не знаю, что это.

Дыхание зала?

Не знаю, обыкновенно вроде бы дышат. Но я чувствую, что я зал *взяла*, не знаю — чем. Есть моменты, которые очень трудно объяснить. Это какая-то гибель. И вообще, если начинаю думать, как я это сделала, то не могу больше повторить. Знаете, как в известной притче —

шел бородатый дед по улице, за ним мальчишки бежали и дразнили его: ты, дед, когда спишь, бороду кладешь под одеяло или поверх? Дед задумался и с тех пор перестал спать. Это о том же. У актеров часто спрашивают: как вы это делаете? А никак.

Хоть Вы и назвали в полемическом задоре балеты прежних лет «нафталиновыми», это были этапы развития балетного искусства. Некий музей балета.

Музей тоже должен быть живым. По сути, это сам театр. «Нафталиновыми» спектакли, да и сама жизнь, становятся, если годами ничего не обновляется. Конечно, старые балеты — это наша азбука. Мы учимся на этом. Неоценимую и важнейшую услугу оказал балету Петипа. Это он создал нашу азбуку. И сохранил. И если кто-то сейчас делает по-другому, это все равно — Петипа. От него. Конечно, он не создавал на пустом месте, он тоже учился у французских, итальянских мастеров того времени, но он заложил основы классического балета. И я очень рада, что они сохраняются. Есть замечательный человек в Париже, Пьер Лакотт, который восстанавливает старые балеты. И у нас, в Большом театре, Юрий Бурлака восстановил недавно очень хорошо балет «Корсар».

Любите ли Вы посещать музеи изобразительного искусства?

Я не люблю ходить по музею часами. К одному художнику в один или два зала, и достаточно.

В народе говорят: пришла пора на печку залезть да о душе подумать.

Ну, это очень пассивная и неинтересная жизнь, хотя полежать часок и можно. Но не навсегда. Конечно, известно, что даже Илья Муромец тридцать три года на печке пролежал.

Не говоря уже об Иване-дураке, или, как ласково его называли, Ване-дуране.

А вообще жизнь была невероятно тяжелая. И охота было полежать. Своими руками делали всё, и хотелось отдохнуть. Люди просто очень уставали. Работали с ранних детских лет. Есть даже такой анекдот, как в одной деревне или местечке, не имеет значения (дети везде и повсюду тяжело работали), один такой измученный, уставший ребенок на вопрос учителя, сколько ножек у сороконожки, ответил: «Мне бы ваши заботы, господин учитель».

Но как отрешиться от повседневных забот? Как, образно говоря, остановиться, оглянуться, посмотреть на себя со стороны? Ведь человеку так это необходимо, особенно в наши дни. И может ли человек в принципе видеть себя со стороны?

В какой-то степени — да, хотя это очень трудно — видеть *себя со стороны*. Но желательно. Если к этому стремиться, то это выходит. А если не выходит, значит не очень и стремятся.

Вот кто не стремится взглянуть на себя со стороны, так это женщины определенного склада — душечки. Они как бы сливаются с сутью своего спутника, растворяются в нем. Но сменив спутника, они с готовностью меняются и сами. Причем речь не идет лишь о семейных парах. «Раствориться» можно и в подруге, и в ребенке, и в так называемом целителе.

Есть такие, да. Те, что повторяют. Кстати, «душечками» могут быть и здоровые мужики. Это зависит от натуры. Возможно, им нечего терять — может, нет и не было в них ничего индивидуального.

Но у всех же что-то есть.

Есть. Но степень разная. Или, если так можно выразиться, доза индивидуальности.

Считаете ли Вы, что самая притесняемая и преследуемая половина нашего земного населения — женщины? Или они уже стали полноправными гражданами?

Абсолютно стали! Возьмите любую область жизни. И, по моему убеждению, они были равноценны всегда. Ну, может быть разве во времена гаремов... Матриархат уже наступил. Хотя в музыке, особенно в инструментальном исполнительстве, я предпочитаю мужчин. В балете или опере — там женщины для меня на равных.

Вы принадлежите к выдающимся, самодостаточным женщинам-творцам. Одновременно являетесь любимой женой, подругой и Музой композитора Родиона Щедрина. Многие его произведения не просто посвящены Вам, но и обрели сценическую жизнь благодаря Вашему искусству. Но есть целая галерея женщин, как Альма Малер, Козима Лист-Вагнер, Лиля Брик и многие другие, которые играли все же необъяснимую роль в жизни художников.

Я не отношусь к подобному как к чему-то невероятному. Это вполне нормально. Кто как может, так и проживает свою жизнь. Кого что интересует. У кого меньше, у кого больше амбиций, самонадеянности, самовлюбленности, даже нахальства. Однозначно нельзя судить.

Нет, я не сужу, а стараюсь понять. Раньше просто таких женщин называли музами.

Есть, конечно, «музы», которые себя навязывают. Это карьеристки, хотящие остаться в истории. У них не было других возможностей. Были и есть музы, так сказать, естественные. Вспомним Беатриче, Лауру... **Лиля Брик** все же навязывала себя.

Чтобы управлять человеком или неким процессом? Какую роль она сыграла в культуре своего времени? И сыграла ли?

О ней можно говорить всякое, всякое и всякое. Потому что *Лиля Юрьевна Брик* была именно всякая. Она не была глупой. Хотя признавалась мне, что она и ее сестра *Эльза Триоле* вместе взятые — просто дуры по сравнению с их матерью. Такая умная была у них мама. Кстати, которую Лиля и «продала». Мне когда-то Эльза сказала: я Лилечке никогда не прощу маму. Дело в том, что мама у них работала в то страшное сталинское время в Лондоне в советском торгпредстве. Вы понимаете, да, кто работал в те времена за границей? Еще до войны. И Лиля ее оттуда вытащила. Это довольно мутная история. То ли Лиле приказали ее оттуда выманить. То ли она сама захотела. Во всяком случае, мама ее вернулась со своей младшей сестрой в Советский Союз, поселилась в Бело-

руссии. Ну и когда пришли немцы, они ее убили. Эльза была убеждена, что в этом сыграла роль инициатива Лили — зазвать человека в «сталинские лапы».

И все-таки, в чем была ее роль? О Лиле Брик в основном говорят как о подруге или гражданской жене Маяковского. Представим, что не было бы в ее жизни встречи с этим великим поэтом, что тогда?

Кстати, вы знаете, в те времена были женщины такого типа. Конец XIX — начало XX века.

Салонодержательницы?

Можно и так определить. Это были очень интересные женщины. В их салонах встречались выдающиеся люди своего времени, там фонтанировали новые общественные, философские, литературные идеи. Возьмите первый известный женский салон в России княгини Евдокии Голицыной. Ей стихи посвящал сам Пушкин. Или другие известные салоны XIX века — Зинаиды Волконской, Софьи Карамзиной... А салон балерины *Иды Рубинштейн*? У нее было несравненно больше заслуг, чем у Лили Брик. Благодаря ей написаны великие произведения, она не жалела личных средств, платила вперед большие деньги.

Поэтому недаром ее состояние потом и пропало, истаяло. Она, к примеру, заплатила аванс Равелю, который и ленился, и отнекивался, но вынужден был все же написать по ее заказу «Болеро». По ее заказу писали и Дебюсси, и Оннегер, и Ибер.

Стравинский называл ее, тем не менее, самой «бестолковой и глупой личностью» из всех, кто ему повстречался в искусстве.

А другие великие художники, как Лев Бакст, Валентин Серов, Антонио де Ла Гандара, восхищались ею, писали ее портреты и говорили, что это женщина мечты и ослепительной, захватывающей красоты. Среди ценителей ее таланта были и Дягилев, и Нижинский, и Фокин. Да и сам Стравинский писал для нее. «Ни пятнышка, ни микроба банальности» — таким был ее девиз. Или еще она часто говорила: *«Я не могу идти рядом с кем бы то ни было. Я могу идти только одна»*. По свидетельству современников, она была само очарование. И тратила деньги, заметьте, не на бриллианты.

Известно также, что ее как актрису высоко оценили такие разные личности как Станиславский и Мейерхольд. Но меня больше всего впечатлило, что она добровольно, без всякой шумихи работала во время Второй мировой

*войны обыкновенной медсестрой в госпитале
в Англии.*

Лиля Брик претендовала на такую же роль. Правда, она жила в более сложное время, при сталинской диктатуре. Теперь подтверждено, что она работала на ГПУ. Это официально известно, даже в газетах были опубликованы об этом сведения. Она могла человека, так сказать, посадить в тюрьму и выпустить. После смерти Маяковского Лиля была замужем за видным советским полководцем Виталием Примаковым, которого она тоже предала после его ареста. Просто отказалась от него. А то, что она с помощью Эльзы добилась, чтобы Маяковского не выпустили в Париж? А то, что Маяковский застрелился из пистолета одного ее чекистского приятеля Якова Агранова, работавшего первым заместителем наркома внутренних дел Г. Ягоды? Подобное нагромождение необъяснимых фактов сопровождает всю жизнь Лили. Вот видите, эти дела прямо-таки злодейские. Мне и Эльза говорила: Лилечка переступит через труп. Это сестра говорила. А то, что якобы Маяковский, увидя ее в первый раз, чуть не упал в обморок, — это, по рассказам Эльзы, не соответствовало действительности.

Просто у нее было на искусство совершенно поразительное чутье. Это, конечно, от природы. И когда Лиля услышала Маяковского, а затем прочитала его стихи, она поняла, что он гени-

альный поэт. А то, что Маяковский нравился Эльзе, ей было совершенно наплевать. Она чувствовала истинность таланта — кто художник, кто поэт, кто писатель. Кто талантлив на сцене, в кино. И она умела поощрять. Покуда у нее водились деньги, она их буквально швыряла, давала деньги на такси молодым поэтам и музыкантам.

И знаете, с ней было всегда интересно. Сидел, скажем, за столом художник Александр Тышлер, думал о своем, люди беседовали, а она подсовывала незаметно ему под руки бумажные салфетки, и он на них рисовал. У нее в доме было приятно. Приятно всем. Была какая-то необыкновенная атмосфера. Если к тебе она хорошо относилась, то пыталась что-то для тебя сделать, помочь. Если нет — то держись! По ее собственному выражению, «могла и с лестницы спустить». Вот так она поссорилась с симпатичной парой Вовой Орловым и Люсей Лозинской. Они, кстати, меня с ней и познакомили. Она из-за чего-то обиделась на Вову и перестала их принимать. Люся очень переживала и как-то поделилась со мной: «...мне будто окно завесили черной шторой». Узнав об этих переживаниях, Лиля спокойно заметила: «Ну что же, пусть разведется с мужем». В этом была вся Лиля. Ведь над Маяковским она порой просто издевалась, но после его гибели предприняла столько усилий для увековечивания его памяти: и написала письмо Сталину, и доби-

лась, чтобы ему поставили памятник, и чтобы его произведения постоянно издавали. Она была ума палата.

То есть была из разряда придворных особ, умеющих плести интриги.

Вы знаете, бывают и умные люди, но неприятные в общении, не обладающие аурой. Даже когда они стараются быть приятными, они остаются противными. А она притягивала людей, могла быть невероятно приветливой, доброжелательной. У нее дома всегда был накрыт стол со всякими яствами, порой заграничными. Гости не спрашивали, голоден ли он, и сразу сажали за стол. Лиля умела разговаривать на любые темы, особенно на темы, интересные собеседнику. Потому и было как-то уютно.

Как Вы с ней познакомились? И разговаривали ли о балете?

Более или менее разговаривали. А познакомилась я вначале с Орловым, который работал в «Известиях», и его женой, переводчицей Лозинской. Это было в Сочи, на Мацесте, где я в ведомственном санатории газеты «Известия», шефствовавшей над Большим театром, лечила ногу. Они оказались моими поклонниками и подошли ко мне на пляже. Позже они сказали,

что хотели бы меня представить жене Маяковского. Я тогда еще подумала: а разве у него была жена? Я была так далека от всего этого. И помню, что они очень волновались, понравлюсь ли я Лиле. Ведь если человек ей не нравился, сделать уже ничего нельзя было. Через пару месяцев, уже поздней осенью, я танцевала в «Руслане и Людмиле» довольно трудную прыжковую сцену, когда Ратмир поет «Девы мои...». И они все пришли в Большой театр на спектакль. На следующее утро Люся Лозинская позвонила мне и с радостью сообщила, что я Лиле Юрьевне очень понравилась. Мало того, она приглашает меня на встречу Нового года к себе домой. Это было высшее признание. И вот — я это хорошо помню — мне накрутили в театре локоны (а у меня были тогда роскошные длинные волосы, и было модно ходить завитой), и я, вся *накрученная* и взволнованная, впервые переступила порог ее дома. Так началась наша дружба. Это был 1948 год. С тех пор она не пропускала ни одного моего спектакля и всегда присылала огромную корзину цветов.

Вскоре приехала ее сестра Эльза, и мы с ней тоже познакомились. Она привезла духи «Бандит». Потом этой маркой духов я пользовалась долгие десятилетия, до тех пор, пока их не продали американцам и я к ним не охладела. Впрочем, об этом я уже написала в своей книжке. Но лет тридцать я душилась только ими. Раньше за кулисы заходили и говорили: «Майя Михай-

ловна уже в театре». С Эльзой мы тоже сдружились, и потом я жила у нее дома в Париже. Она меня буквально вытащила из отеля. Это был еще 1961 год. Все было запрещено, и если бы не ее муж Луи Арагон, то такую ситуацию и представить себе невозможно было в те годы — советская артистка за границей и без надзора КГБ. А так — авторитет главного редактора газеты «Летр Франсез», коммуниста и прочее. Словом, я была как бы под защитой Французской компартии.

Прислушивались ли Вы и другие творческие персоны из окружения Лили Брик к ее мнению? Считаете ли Вы, что она в каком-то смысле устанавливала критерии: что хорошо и что плохо?

В каком-то смысле — да. Но лично я считала, что она была очень субъективна и относилась к людям, и особенно к творческим личностям и их произведениям, в зависимости от своего расположения. Лично меня она терпела, потому что я была с ней строга. То, что себе не позволял никто. Люди стояли перед ней по стойке смирно.

Это меня поражает: стоять по собственному желанию навытяжку.

Меня тоже.

Кто на Вашей памяти бывал у Лили Брик?

Кроме Эльзы Триоле и ее мужа Луи Арагона, я у нее встречала выдающихся поэтов Виктора Соснору, Андрея Вознесенского, Николая Глазкова, Виктора Бокова, Маргариту Алигер... Пабло Неруда, помню, подарил мне у Лили на квартире какие-то бусы. Хорошо помню Виктора Шкловского, который на старости лет «переменил» жену. Ну, вы знаете, как он выглядел — у него голова была «босиком», как бильярдный шар. Лили его спросила: «Виктор, скажи, почему ты переменял жену?» — «Знаешь, Лилечка, прежняя мне говорила, что я гениальный, а теперешняя — что я кудрявый».

Кого только у нее не было. Там я познакомилась и с Щедриным.

И все же, жила-была такая женщина. Судя по всему, выдающаяся. В чем состояла ее роль?

Да, это тоже роль — привлекать к себе людей. Притягивать, как магнит. К ней с удовольствием шли все. Она говорила на всех языках и в прямом и в переносном смысле. Она, конечно, разрывалась и мучилась Россией. Это точно. Но для карьеры жила в Стране Советов. Всю жизнь хотела жить в Париже и иметь все, быть богатой. Но не могла. Кем бы она была в Париже? Никем. А в России она была Музой Маяковского.

Она хотела себе установить такой негласный памятник.

Во всяком случае, ей удалось стать некоей культовой фигурой, что для меня лично до конца непонятно — почему? Как общались Вы между собой? Влияла ли она конкретно на Вас?

Нет, на меня она не влияла, так же, как и на Щедрина. Она могла или признавать, или нет. Мы уже говорили об этом: она узнавала талант каким-то двадцать пятым чувством. Надо сказать, что само по себе тоже редкий талант. Наверное, такой же редкий, как и все остальные. И если у тебя есть, благодаря художественному авторитету, еще и возможность влиять одним лишь своим предпочтением, собственной оценкой или необходимым поощрением — это огромное дело для всех, особенно для творцов. Может быть, все-таки лучше всего о ней сказал Маяковский: «Ты не женщина, ты исключение».

Надо сказать, Лиля Брик была от природы разносторонне одаренный человек. Она переводила стихи, пьесы, сама с успехом снималась в кино как актриса, даже немного училась балету. Лиля была и незаурядный скульптор. У нее дома я видела скульптурные портреты Осипа Брика и ее собственный автопортрет — совсем неплохо! Только всем этим она занималась время от времени, как говорится, в охотку.

Ее рисовали и фотографировали, ей посвящали стихи, писали о ней книги. Достаточно назвать замечательные работы Родченко, не говоря уже о Маяковском.

Сама же она не менее охотно и с большим удовольствием принимала гостей. Скажем, советских полководцев довоенного времени. Правда, принимать принимала, а потом на них же, по рассказам Галины Дмитриевны, первой жены Василия Абгаровича Катаняна (последнего мужа Лили), и доносила куда надо. Мало того, сама же и рассказывала впоследствии многим людям, что была уверена: когда ее гости (маршалы Тухачевский, Уборевич, Якир) уходили в другую комнату и там шептались, наглухо закрыв дверь, — они готовили военный путч. Я вам рассказываю несколько сумбурно, без подробностей, но все, что осталось в моей памяти. Скажем, когда она приговаривала: «...ну, этот ваш Бетховен — немец, перец, колбаса...» — это было выслушивать не совсем приятно. И она знала об этом. Для меня, впрочем, ее, так сказать, немилость не означала конца света или «завешивания черной шторой окна». Я не держалась ни за кого никогда. Я сама прервала с ней отношения.

Не встречались ли Вы у Лили Брик с Давидом Бурлюком во время его последнего визита в Россию?

У меня с ним связана довольно обидная история. Когда он приезжал, мы были как-то вместе на даче у Лили, которую она снимала у Марии Гольдиной, солистки оперы Музыкального театра им. Станиславского. Так вот, Бурлюк меня там нарисовал, и очень интересный портрет получился. Я его по глупости тогда оставила у Лили на даче, не хотела тащить с собой. И он пропал впоследствии. Это было очень жалко и обидно. Бурлюк приехал со своей женой Марусей. Она сидела все время с вытаращенными глазами, словно изумляясь всему, что она видела в Советском Союзе. Удивление не сходило с ее лица.

И вот там, на даче, я впервые увидела Лилю рыдающей. Но как! Слезы из ее глаз текли просто в сто ручьев. Она рыдала, рыдала и рыдала. Тогда только что в печати было опубликовано Романом Яковсоном «Письмо Татьяне Яковлевой» Маяковского. Можно, конечно, представить, что Лиле пришлось пережить в связи с этой публикацией.

Вообще, с возрастом жизнь ее не становилась проще. Ко всему прочему она перенесла несколько инфарктов. Но умела терпеть и сопротивляться. Пережила даже сломанную шейку бедра! Этого никто не переживает в том почтенном возрасте, в каком она на тот момент находилась. Но это был человек сильной воли... И только в 86 лет Лиля приняла смертельную дозу снотворного.

Испытывала ли она одиночество?

Не думаю, потому что Василий Абгарович Катанян был для нее потрясающим мужем. Его в свое время за роман с Лилей выгнала из дома первая жена. Лиля его временно приютила, и он... остался навсегда. Замечательный муж: и мамка, и нянька, и советчик. Очень тихо себя вел. Никаких недовольств, скандалов. Даже когда он бывал, вероятно, недоволен ее злыми репликами, то сносил все молча. Он был каким-то уютным человеком. Следил за порядком и мог обустроить домашний уют, переставить мебель, что-то с чем-то поменять, и все вокруг преобразалось. Но в творческом отношении был довольно ординарным. Очень неудачно написал либретто к опере Щедрина «Не только любовь». Музыка осталась, а либретто не получилось. Вот с этого момента у нас и пошла трещина, так как я никогда не умела наврать, смолчать, сказать, что мне нравится то, что уже не понравилось. Лиля поняла, обиделась. Она, правда, говорила, что вот и хорошо, что такое либретто, оттого и музыка получилась замечательная. А так бы, при другом либретто, и музыка была бы другая. Она выкручивала в эту сторону, потому что все понимала, но не хотела признавать неудачу.

Как общались между собой сестры Брик? У меня такое ощущение, что их отношения напо-

В роли Бетси Тверской
на съемках фильма
«Анна Каренина»





Для меня Москва была прежде всего Большим театром



Встретились мы с Родионом Щедриным у Бриков. Его потрясло мое пение. Ну а дальше... Дальше – целая жизнь



С писателями Луи Арагоном, Эльзой Триоле и Константином Симоновым на Белорусском вокзале



У Лили Юрьевны Брик на искусство было совершенно поразительное чутье. Она притягивала людей



Асаф Мессерер. Он, конечно, с балетного Олимпа. Почти всю свою сознательную балетную жизнь каждым утром я торопилась в его класс



Ролан Пети сказал мне: «Мы должны поработать вместе. У меня для Вас, Майя, есть великая идея»



К Альберто Алонсо я подошла без «здравствуйте», без представлений: «Вы хотите поставить “Кармен”? Для меня?»



С Белой Ахмадулиной и Борисом Мессерером. Его декорации к «Кармен-сюите» были успешно протиражированы во множестве постановок по миру

Лучше балерин за свою жизнь мне увидеть не довелось



Алла Шелест — Царица бала в балете «Медный всадник»



Галина Уланова — Жизель



Марина Семенова – Раймонда. С партнером Михаилом Габовичем – Жаном де Бриеном



«Умирающий лебедь». Танцевала его на протяжении
всей своей жизни по всему миру



Одетта в «Лебедином озере». После оркестрового прогона поползла молва, что «Лебединое» Плисецкой удалось



В роли коварной куртизанки Эгины в балете
«Спартак»



Китри в «Дон Кихоте». Эта партия, как и «Лебединое»,
прошла через всю мою жизнь. С Марисом Лиена



Танцевать Кармен мне хотелось всегда.
В «Кармен-сюите» с Николаем Фадеечевым

После партии Раймонды
в одноименном балете мне
предлагали руку и сердце,
признавались в любви,
объясняли, что родственники.
Похоже, я стала знаменита.



В балете «Айседора». Мы с Бежаром сделали
Айседору за три репетиции



*Города воспитывают. Я люблю города, где сохраняется
суть, лицо, атмосфера*



Амстердам



Париж



Мюнхен



Венеция

Я восхищаюсь мужем
всю жизнь. Он меня
ни разу ни в чем не
разочаровал. Он писал
мне балеты. Он дарил
идеи. Он вдохновлял. Он
особенный, он гений.
Мечтаю об одном, чтобы
Щедрин побольше пожил



минали поговорку: «Две целующиеся женщины похожи на двух боксеров перед схваткой».

Не уверена в этом. Что-то я не очень понимаю это изречение. Имеется в виду, что женщины неискренни, что ли? Ну, бывает, когда целуются, это ясно — не очень искренно, а бывает, и очень часто, вполне искренне. Вы знаете, отношения сестер были непростые. Иногда искренние, иногда нет. Я их называла про себя «умнющие стервы». Обе. Лиля не считалась с Эльзой. Она бесконечно что-то требовала: лекарства, платья, косметику. Эльза негодовала: «Что, Лилечка духами поливается?» Судите сами. Когда я первый раз вернулась из Парижа в Москву, Лиля встречала меня на вокзале и первое, что спросила, вместо *здравствуйте*: «Ну что, много Эльза про меня гадостей наговорила?» Эльза ее почему-то побаивалась. А Арагон ее и вовсе не любил и не слушался. Дело в том, что Эльза много из-за нее плакала и нервничала. И это не могло ему понравиться. Уже после нашей размолвки и смерти Эльзы он пришел, несмотря ни на что, в Большой театр на «Анну Каренину», сидел в царской ложе и бешено аплодировал.

В России ищут национальную идею. Ищут упорно, веками. А на самом деле она давно уже укоренена в сознании миллионов россиян. Думая о судьбах сестер Брик, приходишь к убеждению, что это история в сугубо россий-

ском стиле. Мне кажется, что менталитет граждан России и сейчас, к сожалению, мало изменился. При всей внешней фасадной атрибутике.

Мы всегда были «родиной слонов», наши карлики — самые высокие, часы — самые быстроходные и точные. Теперь, по-идиотски, у нас все иностранное. Все эти объявления в городах и поселках: *мини, макси, кафехаус...* Русский человек читает это и не знает, что такое *хаус*. А иностранцы не знают русских букв. Все-таки в большинстве своем у нас в стране не разговаривают на иностранных языках. Тогда спрашивается: для чего и для кого все это? Я видела в Москве вывеску: «Маленький супермаркет», представляете? И люди не реагируют на такую нелепицу. Принцип, по сути, остался тот же: или ничего нельзя, или все можно. Кем это приветствуется? Вроде бы никем. Тем не менее, на все есть свои причины. Общество, благосостояние граждан настолько во всех сферах расслоились и криминализировались, что не удивительно, что в стране появились свои террористы и фашистские сборища. Не от хорошей же жизни. Я знаю замечательных спортсменов, которые на пике своей карьеры были выброшены практически на улицу и оказались на краю нищеты. Они и пошли на службу к бандитам.

К счастью, мир стал более открытым. Вся надежда на новое поколение.

Конечно, есть замечательная молодежь, увлеченная делом, своей профессией. Меня лично очень интересует — какая она? Ведь что мы видим? Техника двинулась невероятно во всех областях. И в искусстве, и в музыке. В инструментальном исполнительстве просто играть хорошо уже недостаточно. Нужен сверхвыдающийся результат. Но в погоне за *сверхрезультатами* теряется главное — искусство интерпретации, поэтический смысл произведения. А в балете? В погоне за огромными шагами танцоры сбиваются на спорт. Зад висит, а ноги летят в разные стороны. Это уже некрасиво. Во всем должна быть **мера**. Конечно, очень показательно, когда маленькие дети в массовом порядке могут играть наизусть трудные произведения Щедрина. Это невозможно было представить себе лет двадцать назад, не говоря уже о более раннем периоде. Разве это может нас не удивлять и не радовать? Но увеличивается ли количество ярких талантов? Это вопрос вопросов. Может быть, поэтому с одной стороны — продвинутые в профессиональном отношении молодые люди очень внушаемы, с другой стороны — сами себе не верят. Слышат, смотрят, но не могут выработать собственное мнение.

Вам легко говорить, у Вас есть практически обо всем собственное, независимое мнение. А как быть тем, кто свой жизненный путь только начинает?

Можно на всю жизнь остаться беспомощно начинающим существом, если постоянно поддаваться оглуплению примитивными идеями борьбы с неким внешним врагом и воспитываться на безликих телепередачах и книгах, лишенных вкуса. Вероятно, так было во все времена. Но в нашу эпоху телевидения все стало более агрессивно и подчинено одним и тем же лицам.

Меня поражает современная манера поведения на телевидении не столько даже политиков, сколько артистов, певцов и прочих деятелей культуры. Взяв на себя роль неких проповедников, они после весьма некачественных, а порою и откровенно непрофессиональных выступлений взяли себе за норму с фальшивой экзальтированностью объясняться публике в своей преданности ей.

Это персонажи, а не персоны. Надутые, пустые и наглые. Просто «раскрученные» связями — у одной муж министр со своими виноградниками, у другой — генерал. Третий привлекает критиков, даже дослужился до высокого чина, руководит другими, а сам не

прочитал ни одной книжки. И это не только на телевидении.

Вы как-то сказали мне, что после издания Ваших книг обиделись не те, кого Вы критиковали, а те, кого Вы не упомянули совсем.

Да, это так. Что толку говорить о некоторых, пусть и известных, людях? Да, они профессиональны, но не более того. Профессионалов много. Если танцор удивляет всех своими и в самом деле красивыми ногами, но, по сути, совершенно не артистичный, примитивный... Нет-нет, о таких настоящих «балетных мальчиках» говорить неинтересно. Ведь не секрет, что частенько авторы той или иной печатной публикации выбирают себе, так сказать, героев, руководствуясь лишь приятельскими отношениями. Соответственно камуфлируют факты. Для меня это абсолютно неприемлемо. Если мне, скажем, работы хореографа Леонида Мясина мало знакомы, я не буду о нем сказки рассказывать. К сожалению, и то, что восставливал его сын, мне не удалось посмотреть. Мне только интуиция подсказывает, что он был талантливый человек. Но не надо публично интерпретировать то, чего ты не знаешь, и заведомо исказить правду.

С одной стороны — замалчивание, с другой — хамская вседозволенность.

К сожалению, это в наших традициях еще с советских времен. Был такой подлый замминистра культуры Кухарский, который, если «партии и правительству надо было», просто ставил, не спрашивая людей, их подписи под всякими гнусными письмами и обращениями. Подставлял людей в глазах общественности по собственному холуйскому усмотрению. А что можно было сделать? Так называемые подписанты узнавали об этом уже из прессы. Никакие протесты задним числом не действовали. Опровержения партийная пресса не публиковала. Кстати, Григоровича и Уланову он не подставлял. Вероятно, боялся. Чиновники всегда знали, кого можно унижить, кого — нет.

Однажды выдающийся советский скрипач Михаил Вайман играл концерт с оркестром Шостаковича в присутствии автора. После концерта один из его коллег, тоже профессор консерватории, зашел в артистическую к Вайману и, не заметив скромно сидевшего в углу автора, грубо заявил: «Миша, зачем вы играете этого Шостаковича? Его за такую музыку надо бы повесить за яйца!» На что Шостакович, кстати, быстро спросил: «А почему обязательно за яйца?» Гордость нации унижали во всеуслышание, запрещали, прорабатывали... Что же говорить о простых людях. Раз приказали, надо пнуть.

А в последнее время хамская вседозволенность на телевидении просто расцвела. Я тут

недавно видела случайно передачу «Танцы со звездами» и возмущалась судьями, какие они наглые там сидят, эти судьи. Одна Сигалова чего стоит. Я что-то ничего не припомню, что она сама талантливую сделала. Просто нахалка в роскошном платье. А судит и говорит с таким видом, что я, когда она показала единицу вместо десятки, даже подумала: она с удовольствием на этот кол участников и посадила бы.

А Вас там цитируют иногда. Совершенно безобидно, как высший авторитет. Правда, Максим Галкин заметил по поводу одного Вашего высказывания, что это и до Плисецкой говорили.

Вот как! А я и не знаю, что я сказала или не сказала. Никак не могут меня забыть. А Галкин, вероятно, немножко в претензии ко мне. Потому что я Аллу Пугачеву не поздравила. Вы знаете, все имеет подоплеку, все.

А с чем Вы должны были ее поздравить?

Кто-то позвонил мне от нее и спросил, не могла бы я ее поздравить. У нее был день рождения. Но ни то ни се — 56 или 57 лет. Я сказала, что подумаю. А потом ответила отказом. Вероятно, она сама или из ее окружения хотели, чтобы, так сказать, золотая рыбка ей прислуживала. Да, но это не получилось.

Во всяком случае, судьи на передаче ведут себя нахально: выскочка Канделаки, при полном гриме, ничего в танцах не понимает, а судит жестоко. Профессионал Цискаридзе тоже ужасный наглец, себя показывает, судит не просто жестоко, а еще и с таким видом — вы, мол, г..., а я профессор.

Цискаридзе любит поучать с видом ментора.

Да, а один из участников по фамилии Невский предложил ему смело: «Коля, выходите сюда и станцуйте, покажите». И он спасовал.

«Приговоры» подобного рода могут молодых и руинировать.

И унижить. И не только молодых. Унижение в любом виде отвратительно. Совсем юной и в присутствии того же Миши Ваймана мне довелось наблюдать отвратительную сцену унижения. Но все по порядку. В Большом театре шла «Спящая красавица» два раза подряд за какие-то 4-5 дней. Может, я кого-то заменяла. Теперь уже это не вспомню. И я какой-то кусочек в балете сделала по-новому. Такое бывало со мной. После спектакля мы были на даче у Василия Сталина. Даже нет, в его квартире в Москве. Там была еще моя тетка Мес-

серер со своим тогдашним мужем Фарманянцем. Он дружил с сыновьями Анастаса Микояна, которые меня и пригласили. А у меня в гостях был Миша Вайман. Мне сказали — приводи и его. Еще кто-то был, уже не помню. Так вот, во время застолья Василий вдруг говорит мне: «...а в одном месте ты сегодня один кусок не так танцевала...» Я была совершенно поражена. Не всякий балетный человек это бы заметил.

Значит, он любил балет?

Я не знаю. По-видимому. Во всяком случае, заметил. Балетным такие мелочи неинтересны. Делай как хочешь. Любил или не любил, я не знаю. Но с балетными он приятельствовал. Это не значит, что со мной. Я всего один раз у него в гостях была. И стала свидетельницей отвратительной сцены того, как он издевался над своим адъютантом, офицером армянином. Помню, тот смотрел на него ненавидящими глазами, а Василий заставлял его танцевать. Наставлял пистолет и заставлял. Армянин кричал натужно «Асса!» и танцевал. В комнате на полках стояли всякие бутылки, и Василий стрелял в них. Он вел себя так, что невозможно было не запомнить. И трудно забыть. Он был, конечно, избалован. На столе у него, помню, были свежие помидоры. Зимой-то, во время войны... а напился он с горя. У него кто-то погиб

из товарищей по полку. Он все время повторял:
«У нас такие плохие самолеты...»

Боялся ли он отца?

А кто его не боялся, все боялись.

Политики сталинской эпохи — Молотов, Ворошилов, Калинин и прочие. Что это было за «племя» такое? Вроде бы нормальные люди, читавшие книги, увлекавшиеся футболом, замечавшие даже нюансы в классических балетах. И в то же время садисты, унижавшие ради собственной потехи других. Государственные мужи, любившие своих жен и близких. Но всегда готовые их же (не говоря уже о миллионах анонимных жертв) отдать на заклание, если того требовал узурпатор.

Они такие жалкие, несчастные все были там наверху. Всего боялись. Представьте себе, на следующий день после ареста жены Молотов сидел в 9 часов уже на работе как миленький. И, вероятно, дрожал, чтобы его самого не посадили. Он знал, что Сталин за ним наблюдает, что у того разговор короткий. А маршал Ворошилов? Ходил всю жизнь в мокрых штанах.

Можно предположить, если бы Климент Ворошилов командовал войсками фактически, Отечественная война была бы проиграна.

Несомненно. Его потому и держал Сталин около себя, что он такой ничтожный был. Не Конева или Жукова. Хотя Жуков в свою очередь солдат особенно не жалел. Войну выиграли количеством, а сколько погибло, ведь заставляли идти по минным полям, под дулами своих же.

Сталин держал страну с полными штанами. Буквально, и это страх был животный. Люди боялись не только сказать, но и посмотреть. За то, что не так посмотрел, можно было получить расстрел. Сталин мог встретить кого-нибудь в коридоре и спросить: милый, ты еще на свободе? Или через некоторое время: ты еще не расстрелян? Представляете, с какими штанами был этот человек? И как он жил? А потом, уже спустя какое-то время, он мог во всеуслышание сказать: хорошо, когда люди понимают юмор, — правда, товарищ такой-то? Всё.

А если представить, что вообще феномена страха нет, не существует?

Конкретно у кого-то? Что же, с этим надо родиться. Это не воспитывается. Как самодисциплина или порядочность. Или она есть, или нет. Хотя я встречала и таких людей, и таких. Некоторые пытались в себе воспитать самодисциплину. Хотя дисциплину можно в себе выработать под дулом страха, а можно от большой заинтересованности в чем-то. Я не

знаю, надо подумать. Мы так с ходу спонтанно заговорили на эту тему. Страх может быть за свою карьеру, за свою жизнь. Люди со страху либо помалкивают, либо совершают преступления.

Страх — такое низменное чувство. Оно так унижает человеческое достоинство.

Обязательно. Конечно, мы уважали первых диссидентов, которые когда-то вышли на Красную площадь и знали, что если их не расстреляют, то наверняка посадят. На них до сих пор мы смотрим как на героев. А те люди, таких мы тоже знаем, которые боролись за свободу, потому что уже *можно* было, — это уже другое. Сначала уехали за границу — и там они чувствуют себя героями. Нет, герои те, что вышли тогда на Красную площадь и их посадили.

У кого спрашивать, как не у Вас, коли мы заговорили о страхе. Вы же с детства, наверное, испытывали это чувство?

А вот и нет. Вы знаете, я была человеком не очень сознательным. И не боялась от бессознательности. Так тоже может быть. Я по-настоящему не понимала, что такое страх. Да, вспоминая себя в детстве и думаю, что просто не понимала. Такое может быть.

Или от наивной доверчивости? Многие даже смелые поступки совершают по наивности или непониманию.

И глупости, конечно. Просто нет хитрости, потому и делают часто во вред себе. А я знаю людей, которые никогда себе ничего во вред не сделали. И это не обязательно бездарные люди, могут быть и очень талантливые.

Я же не понимала часто опасностей. Больше того, ломала ноги, рвала связки. Чувство самосохранения у меня почти отсутствует.

До сих пор?

Может быть, сейчас меньше. Или, как говорят, умудренная опытом стала. Но раньше было просто бесшабашное отношение к себе. Это я вам точно говорю. Я могла выйти на сцену неразогретая, холодная, не предполагая, что порву связки. Или есть люди, которые не ссорятся никогда и ни с кем, тоже опасаясь за себя. А я ссорилась и говорила в лицо. Это от того, что я до конца не понимала опасностей. На этом обжигалась много раз.

С другой стороны, Майя Михайловна, если человек не знаком с чувством страха, он вроде бы ничего и не ценит. Потому и не боится ничего потерять.

Может, и так. Пожалуй, я с вами соглашусь. А может, это еще какая-то другая черта. Не надо забывать и про оттенки. Не все в жизни так однозначно. Оттенки характера, варианты мозгов, если можно так выразиться.

Хорошо, что Вы эту тему расширили. Ведь феномен страха присутствует в любой человеческой жизни. И потом, интересно было о нем поговорить именно с Вами, ведь коллизии и события Вашей жизни могли бы полностью искорежить и переломать Вашу личность.

Ну вот видите, у меня как такового страха-то и не было. Животного страха и не было. И повторяю, не от того, что такая смелая была, а от того, что недостаточно об этом думала. Такая, знаете, непуганая птица и осталась. Никогда не дрожала. Если только волновалась, то перед коллегами.

Вспоминаю вот какой момент — в первых классах школы, когда спрашивали, кто это напроказничал, то говорила: я. Хотя не имела понятия, что и как, но мне было любопытно, какое **наказание** за это будет.

Значит, Вы не просто так брали вину на себя, а из интереса.

Да, мне было интересно, что за это будет. Но повзрослев, я на собраниях ничего такого уже не говорила.

Однако вернемся к балету. Можно ли сегодня говорить о национальном стиле в классическом балете?

О национальном в чистом виде уже невозможно. Все перемешалось, и это нормально. Раньше азиатский балет был очень отсталый. Существовал, конечно, французский рафинированный балет со своими традициями. Итальянский. Влияние в XIX веке французской и итальянской хореографии было огромное. Потом русские *пропустили все через себя, провентилировали*, появился Фокин и другие выдающиеся русские деятели балета, и на Русских сезонах в Париже в начале XX века все это они *выплеснули* в мир уже в русифицированном облике. Русская эра в мире балета началась после дягилевских сезонов и последующих волн эмиграции. Почти во всех кордебалетах мира вы могли бы при желании найти русских танцовщиков, которые работали успешно и как педагоги. Помню, как я похвалила Алисию Алонсо: «У вас хорошая школа». На что она ответила с гордостью: «У меня же русская школа, я училась у Князева». Думаю, хорошо все же тогда учили «старые» петербуржцы.

Существует ли немецкая школа балета?

Немецкая школа балета есть. Это прежде всего Пина Бауш. Хотя она и не называла свои постановки балетом. У нее другая пластика, принципы положения тела, движений. Это было интересно и имело свою публику. Вообще же, у каждого постановщика свой *стиль* мыслить, показывать, добиваться результата. Они совершенно отличаются, каждый показывает свои комбинации. Хотя принцип вообще-то один и тот же. Ведь даже у Баланчина все построено на пяти позициях и арабесках. От этого никуда не денешься. Характерные же танцы — там совсем другое. Знаете, там не должно быть чистописания, как в букваре.

Наверное, одни хореографы (как писатели или композиторы) тяготеют к малым формам, другие — к батальным сценам, одни более поэтичны или даже философичны, другие сильны в постановке характерных танцев.

Конечно. Есть и были хореографы, приверженцы и мастера малых *жанров*. На большую развернутую драматургию, на спектакль они не всегда тянут. Знаете, меня упрекали часто, что я пригласила Николая Андросова на постановку «Конька-Горбунка» в Большой театр. Он ставил до этого прелестные, замечательные

номера для концертов и для конкурсов. А спектакль как-то не получился. Так что бывают хореографы малых форм. Но это не только хореографы. Сравните Чехова и Льва Толстого. И в кино. Сегодня режиссер ставит батальные сцены, а потом интимные. Хотя мой любимый Уайлдер вряд ли поставил бы батальные сцены. Не уверена.

Стиль народных танцев, безусловно, влияет на характерные балетные сцены. Но народные танцы, насколько я знаю, вроде бы специально не изучают в балетных училищах. Как гласят легенды, Вы частенько в своих поездках участвовали в импровизированных народных танцах, когда Вас просто гостеприимно приглашали в танцевальный круг — в Армении, в Испании, в Грузии... А в Египте Вы якобы участвовали даже в танце живота. И, по рассказам очевидцев, моментально не просто спонтанно вписывались в танец, а буквально триумфировали. Как Вам удавалось это?

Не знаю как. Надо понять, вероятно, почувствовать стиль танца и уловить характерные движения. Остальное — это врожденная музыкальность. Движения народного танца можно, конечно, собезьянничать. Но чувство стиля? Формально повторять не получится. Вы знаете, чувство национального стиля — это важнейшая вещь. Если это поймать, все выйдет. Чув-

ство стиля у меня вроде бы было всегда. Или, вернее, способность ощутить основные особенности того или иного стиля. От чего это зависит? Вероятно, это дается от рождения. Можно ли этому научить? Не уверена, что до конца. Я пыталась часто это объяснять молодым коллегам, но меня не понимали. Во всяком случае, у меня это не получалось.

Учиться этому все же следует.

Несомненно.

Чисто гипотетический вопрос: если бы Вам представилась в свое время возможность станцевать в ансамбле гениального Игоря Моисеева, то Вы бы согласились?

Моисеев гений? Слишком стали разбрасываться, даря гениальность. Он был способный танцовщик, замечательный организатор и... не очень хороший человек.

Но станцевала бы я в его ансамбле с большим удовольствием. И танцевала бы в том национальном стиле, который потребовался бы. Мне было бы интересно. Знаете, танцевать можно сидя. Без ног... Походке можно научить, прыжку — нет. Как и стилю. Или есть, или нет. От природы.

Однажды в Испании в маленьком зрительском зале для нас, русских, танцевали фламен-

ко испанцы. И вдруг меня во время представления пригласила в круг одна испанка танцевать, но знаете, как вызов. И я вышла, и танцевала, и сорвала овацию. Мой тогдашний партнер Боря Ефимов, сидевший в зале, потом сказал, что вот вы вышли и никого не было видно. Это звучит, как хвастовство, но я рассказываю вам, чтобы объяснить вот это удивительное, завораживающее ощущение, когда ты овладеваешь стилем народного танца. А не успехом или неуспехом. Это меня всегда привлекало.

Мне знаком случай, когда несколько человек решили посетить танцевальный курс фламенко. Педагог им все объяснил, но ни у кого ничего не получилось. Это так трудно почувствовать?

Непросто. Это особый стиль, но если человек музыкальный и талантливый, то это возможно.

Великие артисты прошлого становятся со временем недостижимым идеалом. Как Вацлав Нижинский. Или Айседора Дункан — легенда в тумане, чей образ Вам так впечатляюще довелось воплотить на сцене.

Нижинский был прежде всего Артист с большой буквы. Мне рассказывали о нем

несколько человек: знаменитый мхатовец Топорков, который учился с ним в школе; Валентина Кошуба, необыкновенная красавица, танцевавшая с ним в одной труппе; его сестра, гениальный хореограф Бронислава Нижинская и ее дочь Ирина, которая по моему приглашению работала как хореограф в Риме. Все сходились в главном: необыкновенный артистизм, чудеса перевоплощения (так, что даже коллеги его не узнавали), талантливый хореограф, большой придумщик. И, конечно, все вспоминали о его знаменитых прыжках с зависанием в воздухе. Интересно, что по сегодняшним меркам фигуры у танцоров в те времена были далеки от совершенства, но это не мешало восприятию. Про пируэты никто не вспоминает, если артист оставляет настоящее художественное впечатление.

Теперь о Дункан. **Образ** Дункан — это не реальная фигура, а наша совместная с Бежаром версия. Так сказать, вариации на тему. Кстати, и музыка, на которую она танцевала, принадлежит нескольким композиторам. Айседора Дункан действительно, может быть, самый легендарный и загадочный образ в балетной истории прошлого века. Бесспорно, она была очень талантлива, даже гениальна. Все, кто ее видел, находили ее изумительной. Станиславский, говорят, сходил с ума от нее. Действовала завораживающе на публику. Это притом что она не владела классической техникой, была

полноватой, танцевала босиком. Дункан оказала огромное влияние, открыла специальные школы и имеет до сих пор последователей, но они, к сожалению, почти все не слишком одарены.

Часто от Вашего имени говорят, что балету якобы подвластно все.

Пластике доступно все. Балету недоступно ничего. Разница бешеная. Красивая форма, некрасивая. Вот эти руки, что они значат? Ни черта они не значат. Как держать руку? Вот это — русская рука, это — итальянская. Все зависит от содержательной пластики, выразительности пластического рисунка. Пластикой можно выразить все что угодно. Поэтому мне всегда нравились пластические фильмы Чаплина. Там нет слов, там есть пластика без перевода. Драматический актер может, конечно, выучить формально роль. Заучить текст. Но он либо живет в этом, пластичен, выразителен, либо — дубина.

Есть актеры от природы пластичные, податливые, как глина, все в них, казалось бы, есть. Но в одной роли они выразительны, в другой беспомощны.

Режиссер, значит, плохой. Все нуждаются в режиссере. Сто процентов. Сколько видишь

актеров: дебютируют хорошо, а потом пропадают навсегда, как бывало не раз с актерскими «взлетами» в фильмах Юлия Райзмана. Вот вчера мы посмотрели «Мастера и Маргариту» Владимира Бортко. Там все играют замечательно. Потому что режиссер хороший. Эти же актеры в других фильмах, возможно, и потеряются. Или возьмите Голливуд. Там частенько за красивыми, хорошими лицами актеров ничего не стоит. Гениальные фильмы — это только режиссеры.

Значит, Вы согласны с расхожим мнением, что актеры — это лишь куклы?

В кино. Талантливые или не талантливые, но куклы. Тебе напишут текст, ты по кусочкам выучишь и... сделаешь, как хочет режиссер. Он слепит все.

В балете так быть не может?

Нет. Надо все выучить, хотя бы для того, чтобы не побежать в другую сторону. И вообще, в театре все протекает во времени. Там процесс. Мы должны как минимум знать наш балетный текст. В драме надо тоже все выучить. Я всю жизнь мечтала сыграть что-нибудь мистическое в кино. Казалось, вот в балете удастся же мне чем-то «взять» публику. В кино можно было бы эти мои качества тоже исполь-

зовать. Но — увы! В кино я сыграла Бетси в «Анне Карениной» практически без репетиций. Я думала, что за бред такой, профессия киноактер, — так может каждый с улицы. Что и происходит постоянно, ведь если нужен типаж, берут с улицы, а он и не актер вовсе. Меня поразило тогда: мы шли в костюмах и гриме уже на съемочную площадку, и я спросила у Юры Яковлева, а что мы должны говорить. Я не знаю, спокойно ответил он, сейчас нам дадут записочки с текстом. Вот так киноактеры частенько работают. Я потом смотрела готовый фильм и думала: надо было иначе сыграть. Но мне ни режиссер Александр Зархи, ни кто-либо другой ничего не подсказал, не отрепетировал. Так было и на съемках другого фильма, где я играла в паре с Иннокентием Смоктуновским. Это была драма-балет по Тургеневу, где я должна была играть как драматическая актриса и танцевать. Режиссер Анатолий Эфрос сидел поодаль, с кем-то разговаривал или бросал иногда односложные реплики. «Что же он мне ничего не подсказывает?» — спросила я его жену Наталью Крымову. «А он никому не подсказывает», — ответила она. Ну, это драматическим актерам. Но можно ли было так со мной работать? Я не знала, как себя вести, не имела опыта. Потому и играла по интуиции. Из актера можно вылепить все что угодно. И я поддаюсь очень. Поэтому я не считаю, что играла в кино. Знаете, это когда

спрашивают: «Вы играете на скрипке?» — «Не знаю, не пробовал, но, наверное, играю». Лет десять назад один режиссер хотел снимать меня в «Пиковой даме», где я должна была даже петь. Я уже начала репетировать. Взяла уроки пения. Это была очень интересная задумка, всё как бы в воспоминаниях и на музыку Чайковского. Но сорвалось по простой причине: не было найдено денег на проект.

Можно ли сравнить спорт с искусством?

Спорт не сравним ни с чем. Это преодоление себя. Он показывает, насколько велики возможности человека. Обожаю спорт, и с годами все больше и больше. Люблю ходить на стадионы. Еще с детства. Особенно на футбол. Девчонкой восторгалась Федотовым, Старостиным... А какое всегда красивое зрелище — взятие ворот! Футболисты — современные гладиаторы. Как они разыгрывают комбинации! В спорте без головы нельзя: вспомните Зидана или моего нынешнего фаворита Клозе.

Мая Михайловна, Вы футбольная болельщица со стажем. Сохранились, кстати, документальные кадры, где Вы сидите во время футбольного матча на трибуне стадиона рядом с Александрой Пахмутовой.

Да, это было лет 45 назад. Я сидела с Алей Пахмутовой и кричала: «Браво, Понедельник!» Я помню, что у меня сердце разрывалось, так как я всегда болела за ЦСКА, а Виктор Понедельник играл за ростовскую команду и тем не менее очень мне как игрок нравился. Потому так спонтанно от восхищения и кричала. Эпизод, который кто-то заснял на пленку.

В определенном смысле в спорте есть иллюзия приземленности и вседоступности. Как в соцреализме.

Социалистический реализм — чудовищное направление. В балете нас обошло это стороной. Наш «нафталин» остался при нас. Мы танцевали Петипа. Конечно, балеты тоже пытались вульгарно осовременивать. Что надо было? Колхоз. Выходили в валенках. Потом тебя вынимали из валенок, оставляли в туфельках. И дальше, как обычно, «Лебединое озеро» — это был соцреализм. Псевдоискусство. Если людям что-то *вонюченькое* надо, они и теперь вытаскивают соцреализм на поверхность и пытаются выдать за что-то новое. И это было, и это мы проходили. Когда увидела впервые скульптуры Микеланджело в Италии, я захлебнулась от восторга. Что это — новое, старое? Просто гениальное. Воздействует на нас не «имя», не принадлежность

художника к тому или иному направлению. Только — *как*. И в искусстве, и в спорте.

Можно ли научить человека таланту?

Талант — загадка. Обучить ему нельзя. Есть вещи, на которые немислимо ответить. Вот вам пример из другой области: на одном приеме в Индии, за ужином, мы ели вилкой и ножом, а индийцы — руками. На что Джавахарлал Неру заметил: «Это блюдо кушать вилкой — все равно что любить через переводчика».

Долгие десятилетия советский балет жил как бы в изоляции. Когда стал выезжать на Запад, началось новое триумфальное шествие советского балета по музыкальным сценам мира. Ваши же первые выступления в Париже вдвоем с Николаем Фадеечевым и с французским балетом вообще не имели аналога. Такого фурора не переживала, по описанию прессы, даже знаменитая труппа Гранд-опера: занавес поднимали под несмолкающие аплодисменты 28 раз... Может быть, существует формула успеха?

Успех — он или есть, или нет. Яркий пример: Галина **Уланова**. Ее стиль — это трепетность, невесомость, трогательность, беззащитность. Этот стиль она успешно провела через всю свою жизнь. Но это было всегда

одной краской. Как бы один образ. В советское время это было замечательно, потому что когда вокруг сумасшедший дом — на сцене должен быть такой ангел. Хотя она была совсем не ангел в жизни. Впрочем, это другой вопрос. Говорят, скромность украшает человека. Да, но об этом надо кричать. Это про Уланову. Вот все и кричали, какая она была скромная. По характеру она была кремень. Сдержанная, редко срывалась. А если и срывалась, то тихо.

Кстати, в недавнем новом фильме «Одиночество Богини» об Улановой Цискаридзе рассказывал...

Кто? Ах, Цискаридзе, ну как же, он все знает, как Вульф. А что за фильм? Я не видела, как-то пропустила.

Вас там вспоминали.

В связи с чем?

В ряду с Улановой, что таких звезд сейчас нет. Неплохой фильм, авторы попытались представить Уланову не пафосно, а в обыденной жизни. Более человечно. Что она была великая молчунья в жизни. Но что меня поразило, что ее никто никогда не видел плачущей и вдруг на старости лет, по рассказу Цискарид-

зе, ее кто-то обидел, накричал, и она плакала за кулисами.

Знаете, это верно: на моей памяти она никогда не плакала. Однажды на нее кричала Фурцева, когда она отказалась возглавлять жюри конкурса балета и когда назначили вместо нее Григоровича. Но это было, наверное, сорок лет назад. Она мне сама сказала, что она не позволит никому на нее кричать. Можно себе представить, почему Фурцева кричала. Это в связи с лауреатскими премиями на конкурсе, кому дали, кому — нет. Своим нужно было только давать.

Нет, это имелось в виду в последние годы ее жизни, когда она работала уже педагогом-репетитором. Ее кто-то обидел.

Кто же, интересно, мог на нее кричать? Кто бы осмелился? Обидеть ее могли, но кричать — это вряд ли. Но может быть, что-то и было, я ведь не все знаю. Дело в том, что ее все годы «дули, дули» и наконец все ее воспитанницы от нее ушли, как-то она репетировала скучно. Тогда Уланова осталась одна. И она сказала: «Вот проклятье, зачем я ушла из Ленинграда?» А там было бы то же самое, она этого просто не понимала. Она думала, что ее будут до конца жизни «дуть», а это вдруг прекратилось, потому что новым людям она как-то не очень стала нужна.

Но в фильме ее показали не иконой и что она сама до гастролей в Лондон не думала даже, что иконой стала.

О-о... на это была положена вся жизнь, чтобы это сделать. Но это такая хитрость, питерская, между прочим. Она держалась как икона всегда.

О ней, на мой взгляд, очень интересно говорил режиссер Белинский, что у нее не было чувства юмора. В принципе не было.

Вообще это похоже на правду.

Он как-то выразился: «Вы меня правильно поймите, у нее юмор сталинский был».

Сталинский?

Что-то в этом духе...

Этого я не знаю. Она по крупице собирала свой имидж. По крупице. Из минимума сделала максимум. Не упустила ни одного шанса. Когда-то давно кто-то сказал об Улановой и Шелест: разница между ними в том, что перед Улановой двери все время не только раскрывают, но и после ее прохода закрывают, а у Аллы Шелест просто перед носом двери закрываются.

Но Вы ее не боялись?

Я как-то и не понимала опасности. Шла на нее. Какие-то случаи описаны в моей книжке. Одно время Галина Сергеевна со мной репетировала. И тут же сделали фильм. Довольно мило все получилось. Так было, кстати, всегда: если она что-то делала, это тут же снимали на пленку. Так вот, я имела неосторожность спросить ее: «А вам понравился фильм, Галина Сергеевна?» Она поджала губы, и на следующий день... фильм исчез.

Чувствовала ли она внутренне конкуренцию?

Конечно, она же не мертвая была. Но интересно, что она *новое* не только не понимала, но и просто не воспринимала. Однажды она сказала Белле Ахмадулиной, написавшей обо мне стихотворение: «...я ничего не поняла в вашем стихотворении, кроме того, что обо мне так никто никогда не напишет». Что это было — зависть? Не знаю.

*Та, в сумраке превыспреннем витая,
кем нам приходится? Она нисходит к нам.
Чужих стихий заманчивая тайна
не подлежит прозрачным именам...*

Замечательное стихотворение... Вблизи гениев можно не только обжечься, но и сгореть. Не от того, что тебя притесняют или обижают, а просто не все выдерживают градус напряжения.

Может быть. Как писал Маяковский: «...когда мы умирали под Перекопом и некоторые даже умерли...» Так и в отношении меня могу сказать, что многие умирали от зависти ко мне, а некоторые даже «умерли».

Интересный советский феномен — объединять наиболее выдающихся деятелей политики и культуры «парами»: Маркс—Энгельс, Ленин—Сталин, Рихтер—Гилельс, Ботвинник—Смыслов, ну и так далее, бесконечно, вплоть до Путина—Медведева...

В балете тоже объединяли Уланову с Лепешинской. Меня ставили в пару со Стручковой.

А вы знаете, для массы первая балетная пара звучала по-другому: Уланова—Плисецкая.

Ну, это для массы. Хотя масса всегда, кстати, и права бывает. Но для официоза пары были те, которые я назвала. И нам со Стручковой всегда давали одновременно и звания, и другие награды. Поэтому когда мне вручили Ленинскую премию и, так сказать, оторвали от нее, для

моей «напарницы», конечно, это был удар. Она этого не могла пережить, так как считала себя лучше всех...

Словом, успех нельзя повторить или передать. Копия — не оригинал. Советы тоже вряд ли помогут: рецептов у меня нет. Я не скрываю. Никаких формул не существует, как их ни называйте: **формула** успеха, формула жизни. Да, меня уже спрашивали как-то о формуле жизни. Разве может быть секрет? Это не потому, что я ее скрываю.

Случай? Говорят, если бы Бетховен остался в Бонне и не поехал в Вену, он не стал бы Бетховеном. Представьте себе, Вы начали танцевать в Ташкенте и остались бы там.

Так бы и танцевала всю жизнь в Ташкенте безвылазно. И никто бы меня не знал. Нужен был Большой театр, Москва. Да, иногда срабатывает *его величество случай*. Кто-то подсчитал, что из Петербурга в Москву переехали 87 артистов балета. Обратно — никто. Сейчас, как я уже говорила, многое изменилось в мире. Филиппинцы танцуют «Лебединое» не хуже других. Китайский пианист Ланг Ланг сделал невероятную карьеру. Лет 30 тому назад это невозможно было себе представить. Но, опять же, если бы отец не увез его в Америку — неизвестно, как бы сложилась его судьба. Сейчас мало играть здо-

рово, надо играть гениально. И в определенном, «нужном» месте.

Вы верите в удачу? Вроде бы это несправедливо, что не учитывается иногда образование, качество, талант, все решает случай или удача. Все насмарку?

Тут нужно то и то. Бывает миг удачи, случайная удача, существуют «ловильщики» удачи и те, кто постоянно пропускает удачу. Бывает все. Допускаю все возможные варианты.

Но встречался Вам гениальный человек, к которому фортуна, так сказать, не повернулась?

Да, может быть.

Но это же в любой области, Майя Михайловна. Если только ждать удачи или попутного ветра, тогда не надо ни учиться, ни совершенствоваться.

Нет, так рассуждать нельзя. И только на удачу рассчитывать, знаете ли... Надо уметь удачу делать, что ли. Но вообще, я вам скажу, каждый случай — он совершенно единственный в своем роде...

Уникальный?

Да. Удача или неудача. Да поэтому у некоторых двери всегда закрываются перед носом. Это как в анекдоте: бежит человек выпить, а время уже без одной минуты шесть. Он несется, несется — бац! — прямо перед ним палатка с пивом закрывается. Он с огорчения поворачивается и — бац! — ударяет по роже незнакомого человека. «За что?!» — кричит тот. «А что делать?» — отвечает неудачник.

Каждый артист себя переоценивает. Даже Улановой везло с удачей, так сказать. Ведь когда она появилась, Семенова еще блистала. Но она была женой арестованного Карахана, поэтому ей всюду был закрыт доступ: и на премьеры, и на правительственные концерты. Для одной удача, для другой...

Актеры часто, может и для красного словца, говорят, что после роли такой-то я изменился как человек, это повлияло на всю мою жизнь. И теперь, так сказать, по-новому оцениваю все. Влияли ли роли таким же образом на Вас, хоть Вы и не актриса?

А кто же я — пианистка?

Я имел в виду, отражаются ли на балеринах их роли?

Конечно, в какой-то мере, наверное. Это ведь всегда и актерский образ. Что касается меня,

предпочитаю, чтобы говорили об этом другие. Если человек *якает* — о себе, своем творческом прочтении, — то начинаешь сомневаться. Если артист талантливый, то не надо себя комментировать. Знаете, в балете все пробуют танцевать всё. Но актерски, к сожалению, не всегда понимают, для чего они на сцене. Выполняют частенько лишь положенный набор движений. Накрутить, наvertеть, задрать ногу. И если танцовщик, как и актер, лишь вызубрил роль, это не значит, что он ее прожил, сыграл. О каком тогда влиянии роли можно говорить?

Но бывает и другое, когда актер сам признается: мне рано, я не понимаю. Вы мне тоже как-то говорили: «Жизель — это не мое».

А вы знаете почему? Мне всегда казалось, что мне не подходят *инфантильные* роли. Жизель все-таки полуробенек, девочка молоденькая-молоденькая, Я, кстати, и не пробовала, но если бы попробовала, может и получилось бы. Только, вероятно, я бы сделала все более драматично.

Вам не знакомо это понятие — инфантильность?

Нет, на сцене — нет. А потом я и в жизни совершенно неинфантильная. Вот Улановой удавались инфантильные роли на сцене. И то

не всякие. В театре для таких ролей нужны были так называемые субретки. Есть такое амплуа. Для наивных, полудетских, немного комичных ролей. У них и внешность должна быть соответственная. Это не драматические героини. Вы знаете, ведь никогда маленький пузатый человек не будет выбран на роль Ромео. Нельзя иметь внешность Санчо Пансы и танцевать Базиля. Публика не пойдет. Внешность играет огромную роль в балете. Герой-любовник, характерный... Конечно, штампов быть не может. Вот Мирта была мне всегда интересна: бестелесная, холодная, без темперамента. Эдакая мраморная скульптура, статуя. И это было обжигающе страшно. В этом и драматургия. Она была для меня не только злая хозяйка кладбища, как это обычно танцевали. Это к вопросу о чувстве роли. Кстати, оно было у Ратманского. Он всегда знал, для чего на сцену выходил. И поэтому выглядел убедительно.

*Вас в любой роли видно — это Плисецкая.
Но с другой стороны, Вы такая разная. Репети-
руя новую роль, Вы не думали, что вот так я
уже делала, это я возьму из другого спектакля,
а вот тут я сделаю по-новому?*

Нет, это не мой путь. Я всегда делала, чтобы мне было удобно. Исходя из своего понимания и без оглядки на других. Если это лабо-

ратория, то это скукота. Можно ли объяснить — *как* ты чувствуешь? Чем больше объясняешь, тем больше только делаешь вид и придумываешь.

То есть какой-нибудь самородок может осуществить то, над чем бьются поколения?

Конечно. Как Мусоргский. Как и когда рождается художественный талант в человеке? Это огромная загадка. Знаете, в свое время мы ютились в коммунальной квартире, где проживало в общей сложности 22 человека. Мой младший брат Азарий учился и дружил с мальчиком по имени Вова Ашкенази. Как-то он привел его в наш дом. Уже до этого мы были наслышаны о музыкальных талантах Вовы. Наш сосед по лестничной клетке, знаменитый дирижер Большого театра Юрий Федорович Файер, по этому случаю принес клавир балета «Раймонда» и усадил юного пианиста, который в те времена ростом был чуть выше стула, за рояль. Каково же было наше удивление, когда этот кроха бегло начал играть с листа труднящий клавир. Помню, пораженный Файер бегал по комнате и кричал: «Это же маленький Моцарт, маленький Моцарт!» Теперь имя Владимира Ашкенази знают во всем мире.

Всё загадка: когда и как талант открывается, как развивается и каким образом воплощает свои идеи. Вот Марк Шагал, овеянный легенда-

ми художник, в работе оказался очень простым человеком. Когда он рисовал мой портрет, то охотно и непринужденно разговаривал со мной, попросил даже потанцевать. В результате нарисовал балерину, но ничего общего со мной. Как? Почему? Ему, видно, это надо было для росписи панно в Нью-Йорке. Мы с ним не могу сказать что много, но все же общались и в Вансе, и в Москве, и в Нью-Йорке, и в Париже. Он был очень милый, симпатичный человек. Не зря его называла Надя Леже ласково — Маркуша. Но мне кажется, не каждый, кто наделен от природы талантом, может стать настоящим художником. Для этого нужны еще и личностные качества, характер, дерзость.

Может ли каждый танцовщик стать хореографом?

Не уверена. **Хореограф** — это особый дар. Мне очень повезло повстречаться и совместно работать со многими выдающимися хореографами. Вот Леонид Якобсон. Это был кладезь фантазии, но ему ничего не давали делать. Он был стилист, каких не было в истории балета. Его этому никто не учил. Это у него было от природы. Он создавал стиль танца. Это всегда меня в нем покоряло. Хореограф — это образ мышления, образ существования в жизни и профессии. Могу о себе сказать: хотя мне удалось осуществить хореографически несколько

постановок и, судя по отзывам коллег, прессы и особенно публики, не так уж и плохо все получилось, моя главная **Цель** всегда и прежде всего была — танцевать. Я танцевала. Судьба сложилась у меня иначе, чем у многих других. Во время войны М. Габович возобновил в филиале Большого театра больше балетов, чем шло в Большом. Занимали в спектаклях учеников, так как театр был в эвакуации и артистов не хватало. К окончанию училища у меня было уже сорок партий в репертуаре. Это, конечно, жутко сказать, везение «благодаря» войне. И я по возвращении Большого театра в Москву легко вошла в репертуар. Я обожала танцевать. Но была ленивая в работе. Если можно было сделать комбинацию один раз, я делала ее один, а не десять. Не всегда гладко получалось фуэте, иногда выходило, иногда нет. Но может быть, в силу своей лености я *сохранила ноги*? Кто знает.

Танцевали ли Ваши родители просто так, дома?

Моя мама была актриса немого кино. Дома я не помню, чтобы она танцевала. И вроде бы она и не училась танцевать, а вот в одном фильме она довольно живо подтанцовывала. Моя тетка Елизавета, хорошая характерная актриса, играла в театре у Завадского, потом в театре Ермоловой. Я любила ходить с ней в

театры и совсем не стремилась стать балериной. Но меня отдали в восемь лет в балет. Я любила танцевально импровизировать под музыку. Так и осталось это у меня на всю жизнь. А родители... какие там танцы: отца расстреляли в 37-м году, мать посадили. Такая была жизнь.

Как Вы относитесь к числам, к приметам?

Числа не играют никакой роли в моей жизни. Отношусь спокойно. Не комплекую по поводу примет, поговорок, отдельных чисел. Когда говорят «тринадцать», мне все равно. Я даже книгу свою последнюю назвала «Тринадцать лет спустя».

Вы сказали в одном из интервью, что люди делятся на плохих и хороших. Вас даже часто цитируют в связи с этим. Последний раз — вот питерская актриса Светлана Крючкова на Первом канале в шоу «На ночь глядя». На вопрос: «Какой мудрости вы научились в жизни?» она сказала: «Я вам отвечу словами Майи Михайловны Плисецкой. Я как-то смотрела интервью с ней, и она меня буквально поразила, отвечая на подобный же вопрос, что бывают люди хорошие и плохие».

Разве это удивительно?

Далее Крючкова сказала следующее: «...я бы продолжила мысль Плисецкой, что люди не просто бывают плохие, но они неисправимы в этих своих устремлениях».

Она права. Как можно исправиться? Я уже говорила, что людей плохих больше, издатели моей первой книжки даже вынесли отрывок об этом на оборот обложки.

Если бы судьба была в Ваших руках, встречи с кем хотели бы Вы избежать в жизни? С кем бы вообще не встретились, если бы судьба позволила?

Такие люди есть, конечно. Но избежать? Не знаю. Это была бы другая жизнь.

Многие высказываются в совершенно ином ключе: несмотря на все пережитое — страдания, доносы и тюрьмы, — жизнь наша состоит в основном из хороших людей. И как же не быть счастливым! Такой слащаво-замечательный итог. И светлый огонь горит в глазах... Меня это удивляет.

Я и не слышала такого ни разу, но я бы тоже удивилась. Ну, что же, так бывает. Человек может быть доволен. Хотя людей плохих все же больше. Они — в подавляющем большинстве. Я по-прежнему так считаю. Если бы их не было,

не было бы и войн. Плохо, что мудрых людей очень мало.

Майя Михайловна, Вы вели всегда такую активную жизнь и как танцовщица, и как актриса, и как хореограф, и как педагог, и как художественный руководитель балетных коллективов и международных конкурсов. Сейчас Вы больше предоставлены самой себе. Что приносит Вам сейчас наибольшую радость?

Успехи Щедрина. Он признан, его музыку с удовольствием играют во всем мире. И не только известные исполнители и дирижеры. Его любят оркестранты, молодые и совсем юные исполнители. Музыканты выкладываются, так сказать, на полную катушку. Ну и конечно, соответственно публика реагирует. Я наслаждаюсь тем, что без усталости посещаю премьеры его сочинений. А если не премьеры, то исполнение старых сочинений, прочитанных заново. Таких как балет «Конек-Горбунок» в Мариинском театре в Петербурге. В исполнении Валерия Гергиева музыка звучит так, будто балет написан сегодня. Я уверена — время играет на Щедрина.

Ведь даже во сне невозможно было придумать, что его два балета — «Кармен-сюита» и «Анна Каренина», которые не пропускали и запрещали, теперь идут на ура в Мариинке. Невероятно.

*А как Вы воспринимали исполнительниц
ролей Кармен и Анны?*

Я вам лучше расскажу, как отреагировала Беллочка Ахмадулина, сидевшая в первом ряду на «Кармен-сюите», на исполнительницу главной роли: «Любить ее можно, но убивать не за что».

*Наверное, артисты знали, что Вы в зале
были.*

Не только артисты, но и публика. Вы знаете, мне устраивали такие овации, что даже как-то неудобно было. Другие танцевали, а хлопали мне. Я выходила, и их забывали, вот этого делать не надо было, поэтому я делала это минимально. Но не выйти на премьеру нельзя было, на второй спектакль я бы не пошла.

Представляете, при такой интенсивности в Питере Щедрин успевал еще и сочинять музыку. У него сейчас очень трудная работа, гораздо труднее, чем можно было себе представить. Он сам перед собой выкладывается, не разрешает ни одной неточности, ни одной приблизительной интонации. Как говорил Гликман, я собираю «какашки» Шостаковича. Имеются в виду неточности в партитуре. А у Щедрина их нет. Ни одной. Вы видели когда-нибудь написанные его рукой ноты?

Не раз. Меня его каллиграфический почерк просто поражает.

Каждая его страница — это и внешне как выверенная картина. Мне кажется, это новое сочинение станет событием. Марта Аргерих — гениальная пианистка. Дай бог, чтобы она была в форме.

Ее просто сравнить не с кем. У нее будто внутри некий атомный реактор.

Три части с оркестром, я верю — это будет нечто невероятное. А тут Гергиев просто требует, чтобы Щедрин написал оперу. Я не понимаю, как это возможно. Это что-то пока невысказанное. Но надо закончить сначала этот Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром для Марты Аргерих и Миши Майского. А потом уже думать про заказ Гергиева.

Во всех областях некоторые имена (мы об этом говорили) раскручивают изо всех сил, а потом эта раскрутка уходит, и все исчезает. Но музыка Щедрина будет звучать и спустя много лет. Я от этого счастлива. И мне очень нравится, когда в Германии меня называют фрау Щедрин.

Правда? Я не слышал. Случается?

И даже не так редко.

Знаете, Майя Михайловна, я вчера кстати нашел в YouTube старую запись, как Родион Константинович играет свой Первый фортепианный концерт с оркестром.

По-моему, симпатично.

Здорово!

Здорово?

Да, жалко, что эта запись была неизвестна ранее. Ведь этот концерт был очень в свое время популярным в студенческом консерваторском репертуаре.

Жалко, что его сейчас почти не играют. А мне нравится: и виртуозно, и легко, и с настроением.

Я знаю мало российских людей (все-таки все мы «советской закваски»), которые так часто, как Вы с Вашим мужем, посещали бы концерты, театральные постановки.

Мне всегда было это очень интересно. Я об этом не думала, но мы ходим и в самом деле довольно часто. Для нас это естественно. А что, сидеть перед телевизором? Вот недавно были на премьере по произведениям Исаака Башевиса Зингера (в постановке латышского режис-

сера Алвиса Херманиса) и наслаждались игрой одного просто гениального немецкого актера Анре Юнга и его замечательной партнерши Барбары Нюсе. Юнг играл так, как я хочу, чтобы актер играл. Анре Юнг будто не знал, что на него смотрят зрители. Он был один на сцене. Говорил тихо, а было слышно. Говорил абсолютно понятно. Знаете, когда о таком рассказывают, это мимо ушей. А когда ты сам присутствуешь, видишь, то можно сказать: ну вот, это настоящее искусство. Вы знаете, почти все актеры в кино смотрят в камеру и думают, как они прекрасны. Это была генеральная репетиция, и когда после нее Юнг уходил, Родион закричал ему: «Браво! Браво!» А он так робко, даже смутившись, ответил: «Данке, данке». Как будто он совсем начинающий, неизвестный артист. А он очень известный. Такой талант и не может быть неизвестным. А в целом какая культура исполнения!

Эффект четвертой стены?

Да, я в это абсолютно поверила.

Вы часто говорите о так называемых недостатках в Вашем балетном образовании. Что Вы имеете в виду?

Школа — это прежде всего хорошие педагоги. Это как Яков Флиер был для Щедрина. У

нас, к сожалению, такие педагоги были не у всех. Мне не слишком повезло, что я училась у Елизаветы Гердт. У Гердт учились и Е. Максимова, и Р. Стручкова. Но они, как и я, сами по себе. То, чего они достигли, не заслуга Гердт. Она говорила: спрячь тесемку. Разве в этом дело? Учителей дети не выбирают. Представьте, стоят тридцать детей у палки, и стоят все (!) неправильно. На первом пальце. А надо на мизинце. Знаете, у меня был в юности как-то очень трудный период. У меня ничего не получалось. Я прошу ее: «Елизавета Павловна, покажите, я никак не могу сама сообразить». — «А я не знаю, как и что тебе сказать», — отвечает она. Это хороший педагог? Такая скромная, тихая, а нахалка, потому что не имела права преподавать. Занималась я у ней шесть лет и только последний год была у М.М. Леонтьевой, которая меня немножко выправила. Даже меньше, месяцев восемь. А потом мы сами за другими сверстниками подсматривали, подглядывали. За теми же вагановскими учениками. Агриппина Яковлевна Ваганова, кстати, в свое время училась у того же педагога, что и Гердт, — у Чикетти. Педагогический дар? Я у Вагановой занималась полтора месяца. И на всю жизнь мне хватило. Я стала танцевать по-другому. Меня перестали узнавать. Гердт говорила: «Ты висишь на палке, как белье на веревке». — «А как надо?» — спрашивала я. «Не знаю», — отвечала она. Некоторые говорят: «Она вам

руки дала». А чего же никому больше «не дала» за сорок—пятьдесят лет преподавания? Всех учат одинаково, а танцуют одна-две или никто. Бездарных вы не научите, сколько вы их ни учите. Ваганова же подходила и говорила всегда конкретно: «Переложи руку вперед». И все получалось. Ты уже не висишь. Если мне нравится, я и теперь подчиняюсь, как прилежная ученица. Так было с Бежаром. Преподавать надо конкретно. Если я вижу, что танцовщица падает, я ей подсказываю: сделай так, и все — она не падает. Часто вещи подсказываю технические. Как говорил Флиер Родиону: «Возьми подвилься на полсантиметра вправо», — и пассаж какой-то получался. И потом, конечно, про музыку говорю и про образ. Что ты делаешь, зачем делаешь.

Так что Ваганова — это моя незаживающая рана до сих пор. Я не успокоюсь никогда. Вы знаете, может, это и преувеличение, но потеря для меня Вагановой как педагога — это было как смерть Пушкина.

Пушкин и Ваганова? Сравнимы ли эти имена?

Для меня — да. Кстати, сейчас рассуждают: кто имя России? Кого только не называют! Но есть только Пушкин, только он. Все остальные были, и их нет, а он — есть и будет. И не в угоду политическому моменту.

Видели ли Вы игровой фильм «Школа»?

Да. Он может нравиться или нет, но он производит сильное впечатление. И то, что снято все совсем юными людьми и так правдиво, натурально, без нажима. И если верно говорят, что Путин поддержал показ фильма, то он молодец, трижды молодец. Мы привыкли, что если есть проблема, то ее нужно запретить. Я уже слышала многочисленные призывы — фильм надо запретить. Люди забывают, что наступило другое время. Мы с вами живем, я не перестаю это повторять, в чужое время. Это их время — молодых. Тех, кто делает этот фильм о своих проблемах.

А мы разве не живем и только стоим на обочине и наблюдаем?

Мы живем, но в *их* время. То, что было, мы знаем. А я хочу знать то, что мы еще не знаем. Чем они интересуются, как живут? Во что вылилось это воспитание: сначала все нельзя, а потом все можно.

И как поколения связываются?

Только не надо их искусственно связывать. Они сами свяжутся. Просто раньше жили другие люди. Было другое время, другие вкусы, взгляды на жизнь, другие приори-

теты. Влияние старого поколения на новое и без того колоссально. Но теперь стиль жизни молодых — это протест всем прежним запретам.

Но мне кажется, Ваш интерес, да и любой другой интерес, все же свидетельствует о неосознанном контакте поколений. Или попытке, как в этом фильме, хотя бы для себя внутренне его установить. С миром поколения, где все так жестко и в то же время так зыбко. Все у них внутри еще неформленное, неуверенное. Взгляды неопределенные, мечущиеся и никак не в состоянии ни на чем остановиться. Часто снизу вверх. Камера замечательно передает это «бултыхание», видит словно глазами ребенка или подростка искореженные лица взрослых...

Не знаю... по-моему, это замечательно. Хотя во все времена у молодых внутри *бултыхалось*, но нашему поколению этого не разрешали. Поэтому так интересно смотреть на тех, кому разрешили, так сказать, *бултыхаться*. Да, они ходят на экране, как у Андрея Вознесенского сказано, — *«мини до самой челки»*. Да, потом удивляются, что насилуют. Но если девка идет полуголая, так парни не все же импотенты. Они открывают для себя жизнь без прикрас. Актеры естественные, не выдрючиваются. Им веришь.

Учителям да родителям в фильме вроде бы тоже все разрешено. Даже слишком, на мой взгляд. И по сути — никакой разницы между поколениями.

Человек не может стать другим «животным». Если он учитель и у него власть, а воспитания не хватает, то приходит вседозволенность. Раз начальник — может издеваться. Тем более над детьми, над малолетними. Я тебе сейчас покажу! Я тебя выгоню! А где нормальное человеческое отношение между взрослыми и детьми? А доверительность между матерью и дочерью? Ведь они должны дружить. Если же мать все время только лает, то у дочери никогда не возникнет доверия. Она замкнется раз и навсегда.

Вам не кажется, что герои фильма, тем не менее, некие «одноклеточные существа»? Перед нами школа невежества. В чем мы больше всего нуждаемся в наших непрекращающихся усилиях преодолеть тотальное невежество?

Начать надо с учителей, потому что они невежественны. Это хорошо показано и сыграно. Так было, к сожалению, в России всегда. Да, мы никак не можем справиться с невежеством. Мне кажется, не нужно только ничего говорить, надо самим быть другими — пример

подавать. Тогда и дети другие будут. Только примером. Уважительное отношение — вот что влияет. Если человек благородный и уважительно относится к ученикам, тогда это воспитывает. Я в этом абсолютно убеждена. У нас был учитель математики Борис Алексеевич Нурик. Так он с четвертого класса обращался к детям на «вы». А у нас и взрослым тыкают. Это невежество. Рыба гниет с головы. Если учителя ученикам не товарищи и сами невежественны, то результата не будет никогда. Вспомним немцев тридцатых годов прошлого столетия: разложиться может человек любой национальности. Это сидит в человеке. Но если сравнить немцев «гитлеровской формации» и теперешних? Это словно бы другой народ — демократичный, цивилизованный. Все делает общество, нравственные приоритеты. Тогда и другое поколение вырастает. Вот вам более частный пример, что рыба гниет с головы. Почему в Мюнхене сейчас дети более охотно посещают оперу, а не балет? Потому что в городе более двадцати лет была во главе балета ужасно безвкусная, бездарная и завистливая тетка, Констанция Вернон, а теперь пришла на смену такая же. Поэтому и балетный уровень плохой и низкий в Мюнхене. Они и принимают черт-те кого, и кому же это будет нравиться?

*Педагог — это почти пророк. Встречали ли
Вы в жизни таких людей?*

Щедрина. Его музыку могу слушать бесконечно. А настоящая музыка разве не определенный образ пророчества? Жене про мужа говорить неловко. Могу только сказать, что он для меня *единственный* на свете во всех смыслах.

Как Вы относитесь к эгоизму?

Люди все эгоисты, но в разной степени. Если человек не любит никого, то он как бы обречен на всю жизнь им остаться. А если он полюбит по-настоящему, для него становятся очень важны дела и желания близкого человека. Тогда и эгоизм исчезает. Я говорю тривиальные вещи, но это так в жизни.

Разве любовь к ближнему не начинается с любви к самому себе?

Неверно это. Нет, это не так. Хотя все очень индивидуально. Существует и то, и то.

Но если бы Вы не думали о своем предназначении, то многое бы не свершилось. Я говорю о здоровом эгоцентризме.

Я как-то не анализировала. Мне хотелось дать людям то, на что я способна. Сделать хорошее для публики.

В чем критерии совершенства? Существуют для Вас эталоны в искусстве?

Эталон для меня — это и есть совершенное. Совсем недавно, в одном из двориков Мюнхена, я увидела случайно скульптуру девушки-спортсменки. Такая выгнутая в прыжке фигура. Словом, я ахнула, застыла и забыла, как здесь оказалась. Совершенная фигура. Вот Анна Нетребко для меня — совершенство. Как она поет, как исполняет, какая у нее фигура, мордочка. Изумительные ножки, лучше, чем у балерин, она и двигается пластично. Я смотрю на нее и слушаю, открыв от восхищения рот. В чем критерии совершенства, я не знаю. Просто воспринимаю. Или — ах! Или — никак.

Как Вы относитесь к юбилеям?

Юбилей должны быть без речей. Однажды я пережила такой замечательный вечер в Большом театре в 2005 году в режиссуре А. Ратманского и А. Чернякова. Это было незабываемо. Такого не было и больше не будет ни у кого. И у меня тоже.

Любите ли Вы шутить?

Юмор просто необходим. Новые анекдоты, сочиненные оркестровыми музыкантами, слушаю с восторгом.

Какая же Вы на самом деле?

Я всякая. У меня нет программы. Какая я — злая, добрая, щедрая, жадная? Хотя то, что не жадная, — это точно. У меня даже бриллиантов нет. Впрочем, нюансы виднее со стороны. Это должны говорить со стороны. О себе самой, кажется, ничего не знаю. Может быть, только знаю, что я не пессимист и не оптимист. Просто реалист.



**ДИАЛОГИ
С РОДИОНОМ ЩЕДРИНЫМ**

ЗВУК

Родиону Щедрину

*запястьем задушевной запятой
зануда-зеркало закрыло занавес
забавным звездным заверениям —
звенеть, звонить, зачем-то зазывать*

*в водоворот властительных возможностей
верховодить высотами восхода вместо
вампирных вождлений вальса:
вроде влюбляться, вроде выть, вроде влюблять..*

*убранство увертюры — уже упрек
унылости условий, усердию усмешек,
угодливым услугам унисона
участвовать, усердно утешать ...*

*конец комфортному капкану:
кому конвой, кому контакт,
кому крутинка крутизны —
курьезно кукарекать, киксовать ...*

*звук званый золота зернистого,
вздых, веко века, ворожба,
утро убежища уединенно-льдистого,
купель, качели, кружева ...*

**Семен Гурарий
Август 2015, Венеция**

Какой для Вас был бы лучший комплимент?

Затруднительный вопрос (*смеется*). Самые лучшие комплименты, известные из истории, — это Пушкина: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» или Блока после написания поэмы «Двенадцать»: «Сегодня я — гений!»... Так что комплименты, так сказать, от самого себя — самое ценное для любого художника, в том числе и для меня.

Любите ли Вы собственную музыку?

Всегда, когда работаешь над сочинением, увлекаешься им. И любовь к сочинению тогда, как правило, безмерна. Но потом, естественно, остываешь. Характерно другое: иногда после долгого перерыва слушаешь его вновь и даже если остаешься в целом им доволен, тем не менее, всегда слышишь, писалось оно со свежей головой, с воображением или к сроку, а потому преодолевалось, немного вымучено. С годами прочитывается и прослушивается это очень легко.

Словом, даже гении порой «вымучивают» свои произведения. Не находите ли Вы, что быть гением может «войти в привычку»?

Знаете, о гениальности лучше всего сказал, по-моему, Толстой. Не ручаюсь за точность, но это звучало примерно так: каждый человек может в жизни написать одно гениальное письмо, писатель может сочинить одну поразительную повесть, ну а гений — это вол. Вот как хотите, так это и расшифровывайте.

Грубо говоря, гений — это не только качество, но и количество.

Плюс всегда колоссальный заряд некоей термоядерной мощи.

Есть ли у Вас какое-нибудь творческое кредо? Или жизненное правило?

Самое любимое и часто повторяемое мной выражение: ленивый все делает дважды. Фраза, которая и в жизни помогает, и в профессиональной работе подхлестывает, — если полениться, то потом потратишь на то же самое дополнительно уйму времени.

Означает ли это, что Вы свою жизнь по дням и часам всегда хорошо организуете?

Да нет, просто я имею в виду, если мы что-то небрежно или второпях делаем и при этом уговариваем себя: ну, ладно, как-нибудь потом... А потом приходится чуть ли не все исправлять, да и тратить сил в два-четыре раза больше. Что касается планирования, то это дело тоже творческое. Одно могу я сказать твердо — не люблю хаоса ни в жизни, ни в работе.

Категории признания, славы в искусстве — поддаются ли они планированию? Возможно, они тоже зависят в известной степени от целенаправленности или от лени, неумения организовать, так сказать, себе успех, завязать контакты со знаменитыми исполнителями. И как следствие, одни композиторы недооценены, другие переоценены.

Мне кажется, право принадлежности к большому искусству — вещь чрезвычайно справедливая. Вся история музыки, да и не только музыки, воздает должное всем, кто того заслуживает. Время от времени энтузиасты «откапывают» современников, скажем, Бетховена, увлекаются ими. И по справедливости, ведь любая хорошая, профессиональная музыка имеет право на звучание. Иногда вновь открытые имена становятся на определенный период даже модными. Так, одно время очень много стали исполнять Михаэля Гайдна, но мне кажется, что высочайший масштаб гениально-

го Йозефа Гайдна от этого высветился и засверкал еще ярче. А брат его — никто с этим и не спорит — был высокообразованный музыкант, но его творческий потенциал был менее наполненным. Так что я думаю, если кто-то сегодня недооценен или переоценен, то время все расставит по своим местам. Подлинное музыкальное сочинение — это живой организм с кровообращением, с поджелудочной железой, печенью, почками, с сердцем, умом... Если же это нечто из Музея мадам Тюссо, то, скорее всего, такая музыка может вызвать интерес лишь временного толка.

Вам наверняка знакомы интересные, но довольно категоричные и противоречивые высказывания двух композиторов-антиподов: Арнольда Шенберга, утверждавшего, что «музыка выражает все, что заложено в нас...», и Игоря Стравинского, считавшего, что «музыка вообще бессильна выразить что-либо».

Я склонен согласиться с первым высказыванием. Ведь музыка, при всей абстрактности своего строительного и технологического материала, все-таки колоссально заряжена и мощью изобразительной, и эмоциональной, и описательной, и юмористической... По сути, она безгранична в своих возможностях. Я вообще думаю, музыка нам Господом Богом дана для того, чтобы человек не словесно, а душевно

осознал свое место на земле, в мироздании, задумался бы о скоротечности нашей жизни, о вечности наших высочайших, так сказать, моральных икон, о природе, закономерностях небесной системы и так далее... Думаю, ничто так близко, как музыка, не соприкасается с тайнами бытия, каждой человеческой особью, животным миром, растениями, сменой дня и ночи, временами года...

Имена композиторов широкая публика часто связывает с одним-двумя сочинениями: Стравинский — «Петрушка», Моцарт — «Турецкий марш», Бетховен — «Лунная соната», Щедрин — «Частушки» или «Кармен-сюита». Не раздражает ли Вас такое клише?

Каким-то произведениям при жизни композитора уготована счастливая судьба. Часто это связано с обращением к ним знаменитых исполнителей, которые дают им первый толчок, а потом уже они уходят в мир, получив изначально скорость, необходимую для завоевания, образно говоря, публики. Так что мне думается, часто такие клише возникают от неосведомленности, люди не знают, что ты сделал за последние годы. Эта знаменитая история, когда Вагнер пришел к Россини, который не знал, что перед ним стоит уже автор «Тангейзера» и других значительных опер. Россини был композитором предыдущего поколения. Пла-

стинок не было. Как он мог Вагнера оценить? Только по отдельным высказываниям в разговоре, который, собственно говоря, и не сложился. То есть даже между профессионалами срабатывало определенное клише. Высокое искусство, повторюсь, вещь справедливая и живет другими временными измерениями — вечными. Это развлекательная эстрада, рок, массовая культура обслуживает одно поколение, я бы сказал — по вертикали — одно поколение радуется, наслаждается той или иной «звездой» и... забывает.

Справедливо ли утверждение: «Публика — дура»? Особенно в классической музыке. Публика приходит в концертный зал эдаким потребителем и как бы вопрошает: что ты там мне приготовил? И сколько же надо всякий раз усилий, таланта, а иногда и просто сильно действующих, эпатирующих эффектов, чтобы ее расшевелить!

Смотря какая публика. Инерция — это, конечно, колоссально сдерживающая мощь. Дом классической музыки перенаселен до предела: сидят, спят, едят в коридорах, на лестницах. Порою замечательным сочинениям втиснуться в эту обитель высокого искусства очень трудно. Еще Стравинский говорил, что публика предпочитает не познание, а узнавание. Поэтому так распространены концерты

по заявкам во всех странах. Это естественный процесс, но все равно надо продолжать сочинять музыку.

Существуют ли для Вас особые критерии в оценке собственных сочинений?

Для меня есть два решающих критерия: отношение к сочинению музыкантов оркестра — их на мякине не проведешь, не обманешь, они переиграли все на свете, и если я слышу, как в паузах артисты оркестра пытаются повторить, «уложить» тот или иной пассаж, усовершенствовать его — значит, они прониклись, увлеклись твоей музыкой и ты выиграл полсражения. Иначе их не заставишь это сделать никакими силами. Это, впрочем, касается и вообще исполнителей. Второе — публика. Если в зале воцаряется при исполнении твоей музыки тишина, та, про которую Пастернак говорил: «Тишина, ты — лучшее из всего, что слышал», если публика не думает о завтрашней суете, забывается в стихии звуков — вот это для меня играет наиважнейшую роль, даже не мнение коллег.

Идея совершенства — это нечто вроде бы само собой разумеющееся, лежащее в основе любой творческой деятельности. Но задумываетесь ли Вы об этом в момент сочинения или сам материал ведет Вас за собой?

У меня бывают два рабочих состояния. Одно, когда все получается и укладывается в твоём воображении, как будто кто-то водит твоей рукой за письменным столом, сама собой складывается тесситура, точно располагается состав оркестра, голоса начинают сходиться... А иногда начинаешь себя принуждать, прорываться через какую-то искусственную запруду, мучаешься из-за каждой мелочи.

Но слушатели об этом вряд ли догадываются, и возможно, что именно там, где Вы чувствовали это сопротивление, Вас ожидает наибольшая удача и успех?

Но сам я все-таки с годами почти безошибочно узнаю, где я работал как бы «по подсказке свыше», а где я себя принуждал. Без строжайшей самооценки композитору нельзя существовать. Техника все-таки у меня достаточная (надеюсь, меня не упрекнут за это в хвастовстве). И если не делать никакого критического отбора и просто писать и писать? Так сказать, вылезать на технике? Это не мой путь. Хотя, когда я преподавал, то часто предлагал своим ученикам написать какое-либо сочинение как бы не задумываясь. Что пришло в голову, то и пиши, вырабатывай технику, учишься понимать, что музыка — это искусство, разворачивающееся во времени, учишься отбирать необходимое, избегать преувеличений и

так далее. Словом, такого рода упражнения чрезвычайно полезны.

Композиция — профессия или в первую очередь некий дар свыше?

Сейчас можно взять выпускника университета и обучить его сочинять музыку в течение нескольких месяцев, даже научить его основам полифонии и другим необходимым вещам, но все же необходимо что-то еще другое — особая музыкальность, специальный состав аминокислот, расположенный в определенном порядке. Не случайно же есть люди математического склада ума и так называемые гуманитарии. Они же противоречат друг другу даже в быту. Скажем, я могу запутаться и в двухзначных числах.

Но математика и музыка имеют так много общего.

Безусловно, но все же я бы сказал, что 60 процентов — это голос Бога и лишь 40 — техническая смекалка, умение, просто набитая рука.

60 на 40 — чем не магия чисел? Существуют ли для Вас магические, излюбленные щедринские комбинации или проторенные дорожки при сочинении музыки?

Вы знаете, новым быть не трудно, трудно быть вечным. Что касается каких-то клише, наработанных приемов, технологий, это можно назвать и профессионализмом.

Можно и творческим почерком.

Ну, я не знаю, музыка живет по определенным законам, которые изучаются. Скажем, перенесение звука в другую октаву, динамическая шкала, штрихи и так далее — все это может совершенно преобразить один и тот же звук. А оркестровые тембры, регистры или сложнейшие комбинации подвижного контрапункта... Все это в арсенале у всякого композитора, если он вообще получил хорошую школу и знаком с мировой музыкальной культурой, а не спустился на парашюте из стратосферы. Что касается клише, или, если хотите, почерка — это вроде бы и хорошо, но частенько грозит самоповтором. Если идешь на концерт и заранее все предсказуемо, уже не так интересно.

Но каждый крупный композитор имеет свое звучащее лицо, интонационную неповторимость.

Это и есть композиторский стиль. С другой стороны, всегда существовали два типа художников — и не только в музыке. Возьмите Стравинского — кажется, что многие его сочинения

написаны разными композиторами. Возьмите его Скрипичный концерт и «Историю солдата» или «Жар-птицу». Кажется, не просто разные композиторы, а разные поколения, материка, язык... Или Пикассо. Когда мы любуемся его изумительными откровениями разных периодов, трудно порой представить, что принадлежат они одному художнику. А Прокофьев — в каждой ноте Прокофьев. Неважно, «Война и мир» по Толстому, «Семен Котко» по Катаеву, «Ромео и Джульетта» по Шекспиру или те же его фортепианные сонаты, — он всегда оставался Прокофьевым, в каждом такте, в каждой ноте. Он не отрицает себя. Но иногда эта однородность может вызвать даже приступы некоего мимолетного раздражения. Особенно когда «копашь» вглубь. Кстати, эта же стилистическая однородность у Шопена меня абсолютно не раздражает.

Но вернемся к Стравинскому — и сравним «Пульчинеллу» с «Весной священной», или с Симфонией в трех частях, или с «Аполлоном Мусagetом». И всякий раз это некий абсолютно замкнутый стилистический сосуд — или не сосуд, назовите как хотите. Удивительно, как эти произведения друг другу противоречат. Так как в любом его сочинении все, с одной стороны, стилистически стерильно, от первой до последней ноты написано в одном лишь возможном ключе, но внутри каждого из них — это полное абсолютное государство. Без еди-

ного нарушения законодательства и удивительного соответствия так называемых музыкальных поступков стилистическим канонам, даже клятвам или обязательствам, свойственным только этому сочинению.

Удивительно, как у великих композиторов разные произведения живут по своим законам. Нельзя сравнивать «Фантазию» Шумана с его же «Карнавалом». И все же они узнаваемы, как детища одного и того же автора. Можно ли сказать, что один из важнейших признаков гения — узнаваемость?

Ну, это безусловно. Помните, Пастернак говорил про Шопена: он на каждой ноте расписался. Но у того же Стравинского бывает такая пестрота. И если человек не очень музыкально образован, не профессионал, то он не отличит авторство. В вопросах стиля надо прежде всего соответствовать замыслу (вернее, замысел сам диктует стилистические параметры) и быть готовым к так называемым попрекам в некоем хамелеонстве. Особенно когда экспериментируешь. Помню, у меня был период при сочинении хоровой музыки, когда я находился в активных поисках новых гармонических решений хорового голосоведения. Потом я понял, что это чисто умозрительные поиски. А недавно просматривал хоровые акапельные партитуры на религиозные тексты

Мессиаана и задумался: все правильно, интересно, но антипрактично. Композитор, по-моему, должен постоянно помимо стилистических задач помнить о жанре, о практической «исполняемости» произведения. Чтобы не один раз в 35 лет, а постоянно его музыка звучала со сцены.

Слушая Вашу музыку, часто думаю: «Неужели эти произведения один и тот же композитор написал?» Возможно, они тоже противоречат друг другу, возможно, нет, но они словно из разных миров. Ясно, что мы проживаем жизнь не в герметической музыкальной комнате, что миры эти проносятся мимо нас, иногда задевают, порой мы растворяемся в них. И возникают все новые и разные. В идеях и ритмах нового поколения. Может быть, в музыке Ваших учеников. Влияют ли они на Вас?

В смысле научить меня? Это должно быть очень сильное впечатление. Если же все ограничивается просто достаточно вежливым проявлением уважения, дослушиваешь произведение с уважением до конца... Знаете, я вот сейчас подумал, что за последние 10–15 лет я даже затрудняюсь назвать...

Меня интересуют даже не имена, а тенденции.

А вот тенденции страшно стадные. Впрочем, как и раньше. Знаете, когда я еще в конце 60-х годов прошлого века преподавал в Московской консерватории, мы собирались со студентами и слушали сочинения разных композиторов с точки зрения сравнительного анализа определенных выразительных средств. Как-то раз после очередного прослушивания, на котором прозвучали произведения Палестрины, Монтеверди и что-то из малоизвестных сочинений Шумана, Брамса, Шенберга, Веберна, я спросил у студентов: «Что вам больше всего понравилось? Что вас тронуло, что побуждает вас сочинять дальше?» Все назвали Веберна. Думаю, это была тоже стадность. Какой там Шуман... или Брамс, даже Шенберг, только Веберн, только он, вот какой я прогрессивный и пытливый. И знаете, теперь, спустя много лет, когда я слушаю новые сочинения молодых, то понимаю, что к минимализму повернули не пять человек, рванули не один-два, а снова всем стадом. В стороне остались лишь зазевавшиеся или те, кто в своих устремлениях твердо стоит на ногах. Эти новые тенденции сводились, как я уяснил из многочисленных мастер-классов, которыми мне довелось руководить в разных странах, вначале к умозрительному авангардизму, а потом сменились пресным минимализмом. Меня, кстати, и раньше никогда в целом не увлекало это течение. Тем более теперь слу-

шать минималистские сочинения в больших порциях и вовсе неинтересно. Это относится к минималистам разных поколений. У того же Арво Пярта музыка звучит так чудовищно однотонно, вяло, антиконтрастно. Но композиторы такого толка, я бы сказал, последовательны в своем упрямстве. Словно доказывают что-то: а я вот так, вам скучно, а я все равно вот так, буду так... Поэтому у таких композиторов я знаю наперед, что меня там ждет, и не могу ничего там творчески для себя извлечь. А вот в классике — наоборот. Чем дальше, тем больше извлекаю я в классике для себя не только новые поучительные творческие идеи, но даже технологические приемы и трюки. Может, это вопрос возраста.

Или просто происходит более строгий отбор. Как с книгами. Замечено, что с возрастом круг чтения, или лучше сказать — прочтения или перечтения, как бы сужается. Чем мы питаемся духовно? Сколько книжек нужно? Уже не миллион, а, может быть, сто. Тоже своего рода минимализм, так сказать, чтения.

К чтению это определение больше подходит. Потому что ты один на один с книгой. Кстати, читали ли вы две последние книги Бенедикта Сарнова? Очень интересное исследование о взаимоотношениях Сталина и писателей. Столько новых документов раскопали,

судьбы писателей высвечиваются совсем с другой стороны. Но самое главное, думаешь: боже мой, какое же время мы все пережили, выжили и даже осуществились. В первую очередь, конечно, Майя.

Что же помогает художникам противостоять жизненным испытаниям? Общеизвестно: мужество, терпение, любовь, надежды... Но не кажется ли Вам, что и юмор? Юмор ведь разлит в природе. Как и в природе человеческого общения. Может ли он в музыкальном творчестве стать целью? Я пытаюсь соединить Щедрина-композитора, автора популярной музыки, пронизанной искрометным юмором, и Щедрина-человека, любящего веселую шутку и анекдоты с перцем.

Цели рассмешить у меня никогда не было. Но вызвать улыбку музыка может: у нее есть для этого средства. У меня другая извечная цель: как держать внимание публики, ее увлеченность музыкой. Реакция исполнителей для меня тоже очень важна: как реагирует оркестр, хор. А зал, даже очень осведомленный в области классической музыки (сколько симфоний у Бетховена, когда написано то или иное произведение и так далее), даже его трудно удержать. А для новой, незнакомой музыки дается индульгенция в две-три минуты. Если публику не захватить за это время, почему-то заскрипят

кресла или вспыхнет неожиданно какая-то эпидемия кашля.

Думаю, перед исполнителями стоят такие же проблемы. Вам ли не знать этого.

Нет, всё же разные. Сочинение композитора или его работа выносятся на публику уже в законченном виде. От композитора ничего не зависит. От исполнителя — очень многое. Ведь все они такие разные. Меняются каждую минуту. Так многое зависит от настроения, нервной системы и многих других факторов. Это касается даже великих исполнителей.

Вот Эмиль Гилельс был часто в общении, в разговорах довольно мрачный. Но когда играл, сколько в нем было теплоты, брызжущей энергии, дерзкого юмора. В этом негласном раскладе на поклонников Гилельса и Рихтера я всегда стоял за Гилельса. Еще раньше был Флиер и Гилельс. А в Святославе Рихтере меня всегда немного отпугивала некая театральность, или театрализованность, всего, чем он, так сказать, обрамлял свои концерты, эти выставки, его несколько намеренная элитарность. Никто не отрицает его огромного дарования. Но восторженно поддакивать в свите его поклонников меня никогда не тянуло. Если есть реальная жизненная энергия, нужно ли ее театрализовать? Кстати, кто стоит на первом месте для вас среди пианистов в XX веке?

Затрудняюсь ответить.

Для меня — Горовиц, затем Флиер и Гилельс.

Мешает ли Вам что-либо в Вашей профессии?

Все, что отвлекает от сочинительства. Естественно, это не означает 24 часа в сутки сидеть за письменным столом. Как-то, кстати, дружески дискутируя на эту тему с моим польским коллегой и другом Кшиштофом Пендерецким, я спросил у него: «Когда ты все успеваешь?» — «У меня очень простой секрет, — ответил он, — я каждый день хотя бы пять минут, но работаю над новым сочинением, в каком бы состоянии я ни находился». А вот другой пример: мне довелось в свое время участвовать с французским композитором Оливье Мессианом в составе жюри Конкурса пианистов имени Гленна Гульда в Торонто. Однажды нас обоих пригласили на встречу со студентами Торонтского университета, на которой мы должны были отвечать на одинаковые вопросы. Мессиаан сказал тогда, что если он три месяца в году занимается сочинением музыки, то чувствует себя композитором. Если меньше, то год для него потерян. Так что видите, у всех все по-разному.

А для Вас?

Я все-таки нахожусь ближе к Пендерецкому, для меня важно хоть немного, но все же каждый день продвигаться дальше в работе, хоть это иногда и является, возможно, шагом назад или в сторону.

Есть ли музыка, которую Вы не любите? Помните, как тот же Стравинский говорил, что когда он слышит музыку Рихарда Штрауса, то ему хочется визжать. Или про Хиндемита...

...что когда слушаешь его музыку, то будто жуешь фанеру несъедобную? Ну, я бы сказал по-другому: существует море главным образом скучной музыки. Я все-таки иными категориями пользуюсь: когда мне интересно и когда мне нестерпимо скучно; когда музыка не заинтересовала меня ни профессионально, ни попыткой куда-либо вырваться либо наоборот — вернуться. Но больше всего меня раздражает, что мы окружены коммерческой музыкой: куда ни придешь — на почту, в магазин, в аэропорт — везде звучит так называемая массовая музыка. Она настолько усреднена, что кажется одинаковой, такое впечатление, что один и тот же композитор ее сочиняет, аранжирует, записывает... а ты принужден ее слушать. Поэтому я называю ее принудительной музыкой.

Удачное определение.

Сядишься, например, в поезд, тебе в постель кладут, образно говоря, певицу, которую ты не хочешь слушать, и убрать ее из наших российских поездов просто невозможно. Скажем, едешь в Санкт-Петербург и должен почему-то слушать Сенчину, Долину... а я не хочу их слушать, полвосьмого утра!

Говорят, если начал заниматься творчеством, подумай, какие жертвы ты готов принести.

У Вознесенского по этому поводу сказано: мое мастерство самопытное. Конечно, творчество в какой-то степени пытка для самого себя. На службе человек отсидел семь часов, пришел домой — и делай что хочешь. А у композитора мозг постоянно включен, ты разговариваешь с соседом, а у тебя партия альта «прокручивается», в итоге ты и собеседника плохо слышишь. Или, скажем, исполнитель. Мне доводилось довольно активно заниматься концертной деятельностью, но это несколько иное. Если ты позанимался пару часов, у тебя на душе уже спокойно. А в композиции тебя и ночью преследует образ, над которым ты в данный момент работаешь. Иногда это бывает мучительно, как некая неотвязная идея. Оттого и невероятная утомляемость.

Отражается ли темп Вашей жизни на темпах, если можно так выразиться, Ваших сочинений? Поражают финалы Ваших многих произведений, когда вся ткань, все линии завихряются в какую-то воронку, будто тебя властной рукой окунают в убыстряющийся ход времени. Даже мурашки по коже бегают. Как это определить? Вселенский хаос? Или это просто стремление к эффектным концовкам?

Как ни странно, жизнь становится с годами все более интенсивной. Я как-то пожаловался приятелю: мало успеваю. Он ответил довольно образно: если бы ты только один шар запустил в небо, тогда мог бы сидеть и спокойно ждать, когда он опустится; тебе же надо многими шарами «управлять», поэтому и отдача требуется большая. Могут только порадоваться, что мое общение и в переписке, и просто в случайных разговорах обрело, так сказать, большую интенсивность и конкретность. Раньше было больше суеты. Может быть, от этого ощущение, что темп жизни у меня убыстрится. Что касается темпа сочинений, то, знаете ли, музыка делится грубо на окончания тихие и громкие. Когда приходит новая идея и приступаешь к сочинению, я сразу прикидываю в голове начальные и конечные построения, их «соотнесенность» в архитектонике. Часто развитие музыкального материала само диктует развязку. Впрочем, композитору не

грех подумать и об исполнителе, чтобы он мог поставить точку или восклицательный знак эффектным росчерком пера, и чтобы публика воздала ему за это должное. Я как-то был на концерте выдающегося финского пианиста Олли Мустонена, когда он оба исполняемых произведения окончил очень тихо. Это был в какой то степени вызов. Публика привыкла к эффектным концовкам, к галопированию. Коварный вопрос вы задали, кстати. Недавно в разговоре с дирижером Лорином Маазелем на его интернет-сайте он спросил меня, часто ли я изменяю уже завершённые сочинения. Я ответил, что, как правило, не изменяю. А потом вспомнил, что однажды моя жена, прослушав только что законченный мною скрипичный концерт, заметила, что ей не нравится тихая концовка. Я принял замечание в штыки, а потом подумал, подумал, походил и... дописал еще 15 тактов. Получилось эффектно. Если на сцену выходит виртуоз, ему надо дать карты в руки, разумеется, если эффектная концовка вытекает органично и не противоречит целому.

Если произведение возникает спонтанно и быстро, от неожиданного, так сказать, импульса, есть ли у него стиль? В любой области искусства. Появляются ли у Вас на свет такие стихийные неформленные идеи, если так можно выразиться?

Принадлежу к тем представителям рода композиторского войска, которые долго вынашивают и лишь потом записывают. Решение или замысел может возникнуть из любого импульса. Скажем, приступая к сочинению балета «Анна Каренина», я уже знал с самого начала, как закончу последнюю сцену, какими инструментами. Но каждый раз бывает все же по-разному.

Вы знаете, если говорить о процессе творчества (а импровизация, я думаю, это ведь тоже творчество), где все сводится лишь к движению ваших пальцев, то они, ваши пальцы, могут занести вас черт-те куда. Тогда мозговые центры, производящие контроль над вашим композиторским мышлением, созидающим нечто спонтанное, могут попросту не «поспеть» за пальцами. Импровизация может быть более или менее удачной. Но тогда все зависит как бы от пальцев, от их беглости или смышленности, если хотите.

Мне кажется, все-таки между сочинением и импровизацией гигантская пропасть. Ведь когда ты сочиняешь музыку, контроль по существу неусыпный. Конечно, у меня всегда возникает ощущение, когда приступаешь к новой работе, что произведение требует времени, чтобы естественно вызреть. Как долго, заранее сказать невозможно. Мы с вами об этом как-то уже говорили. Но если совсем странно сформулировать, возникает ощущение, будто *это* уже

когда-то и где-то существовало. *Это* уже было. И к *этой* цели теперь надо пробиться кратчайшими путями, с наименьшим количеством потерь и наиболее точным маршрутом. Но *это* где-то уже существовало, было. Я сам иногда думал, особенно когда мы говорили с вами о процессе сочинения, — как все-таки все происходит? Стоит чистый лист бумаги — и какая-то идея начинает в тебе клокотать и являться. И вот постепенно начинает что-то получаться, что-то ты обязательно контролируешь, что-то идет само по себе. Какой-то высший контроль созидания происходит. Но вот это ощущение, что где-то *это* в других мирах уже существовало.

В каких-то сферах.

Да, это более точное слово. В других сферах и в таком виде, в котором в итоге все и получается. И я в конце концов пробился сквозь скалы.

То есть вроде бы оно Вас ждет.

Оно меня ждет. Вот оно. Мы для тебя это приготовили. А если у тебя родилась идея, так валяй, действуй! Тебе посылают некий сигнал. Ты понял? Осталось только запечатлеть. Конечно, на словах звучит это несколько примитивно и странно, но чувство такое возникает. И

порой, слушая свое старое сочинение, сам удивляешься, как складно все сложилось.

А может ли «старое» Ваше сочинение чему-то Вас по истечении времени научить? Или открыть нечто новое для самого автора? Ведь не секрет, что произведения, как дети, тоже обретают зрелость, живут независимо от автора, общаясь с публикой.

Ну, вы знаете, сам процесс сочинения, а затем и общения, или точнее, взаимообщения со своими произведениями, причем со всеми, не прекращается никогда. Естественно, свои произведения не только учат, но и порой наказывают или поощряют. Словом, каждое сочинение, безусловно, поучительно для автора. Иногда слушаешь какое-нибудь произведение, сочиненное более двадцати лет назад, и ловишь себя на мысли: ах, в этом месте надо было дать деревьяшкам позвучать еще один такт, но... Нет, я не возвращаюсь и не исправляю. Целое все равно от этого мало изменится. И потом, это все написал как бы другой человек, не теперешний я, и в этом есть для меня некая художественная достоверность того времени, тех моих устремлений. И вообще, я стараюсь не корректировать сочинение после премьеры или первой репетиции. Не дожидаясь исполнения, чтобы внести последние штрихи. После заключительной ноты в партитуре я как бы освобождаюсь от

сочинения и говорю — все, теперь живи самостоятельно. Иначе меня бы, думаю, тяготила постоянная потребность, в зависимости от той или иной интерпретации, исправлять.

Каков же Ваш стиль? Может ли вообще композитор сам его охарактеризовать или это удел критиков?

Я могу лишь сказать, что всю жизнь честно писал то, что слышу в себе. Так, как меня зарядил, если хотите, мой генетический код.

Могли бы Вы быть не музыкантом?

Я счастлив, что угадал свое предназначение. Думаю, я бы мучился в чужеродной для меня профессии.

Какие встречи стали для Вас определяющими?

В этом смысле я счастливый человек. Прежде всего я бы назвал моего отца Константина Михайловича, мою жену Майю Плисецкую, Лилю Брик, Андрея Вознесенского. Моих учителей Якова Флиера, Юрия Шапорина. Моих друзей Славу Ростроповича, Диму Ситковецкого. Я не выстраиваю какой-то ряд для энциклопедии, может, я кого-нибудь забыл, не назвал. Важно, что меня жизнь одаривала встречами с

выдающимися людьми. Я счастлив, что довелось довольно долго общаться с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Он был страшно участливый, он помогал нам всем преодолевать жизненные трудности в тоталитарном обществе. Не только как гениальный композитор, а и как человек. Для меня такие люди всегда были ближе, чем так называемые небожители, интересовавшиеся только, скажем, трактовкой сонаты Бетховена или распределением рук в том или ином пассаже.

Ваша музыка давно перешагнула национальные границы России. Щедрина знают во всем мире. Остались ли Вы сугубо русским композитором или ощущаете себя композитором мира?

Начнем с того, что национальные культуры существовали и будут существовать всегда. Их приметы совершенно очевидны. Эти традиции, сохраняющиеся из поколения в поколение, возможно, связаны с языком, с ментальностью, с климатом, с природой и так далее. Но вот о чем мы вспоминаем редко: одна культура как бы противоречит другой. Возьмите немецкую музыку: сколько там боевого, маршеобразного, подчиненного определенным правилам, которым строго следовали даже великие классики. И возьмите горизонтальность мышления у русских, начиная с Глинки, хотя он и был воспи-

Семен Гурарий

тан на европейской музыке, но он вышел из ее тисков и начал последовательно проводить истинно русскую линию в музыке.

Ростропович однажды сказал, что Ваше творчество — «одна из ветвей могучего древа музыкального искусства России».

Большая или маленькая, завядшая или с листьями, но то, что я принадлежу к этому древу по воспитанию и моей ментальности, по культуре, в этом нет никаких сомнений. Даже окажись я на каких-нибудь островах Фиджи, мне от себя не убежать. Это моя судьба.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

БАЛЕТНЫЕ ПАРТИИ М. ПЛИСЕЦКОЙ

ШКОЛА НА ШПИЦБЕРГЕНЕ

1932

Русалка, «Русалка» (опера-балет, музыка
А. Даргомыжского)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИ БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

1934

Чан Кайши, «Конференция по разоружению»
(хореограф Л. Яacobсон)

1940

Гран на, солистка

«Пахита» (хореография М. Петипа, музыка
Л. Минкуса)

«Мелодия» (хореография А. Чичинадзе, музы-
ка С. Рахманинова)

«Элегия» (хореография А. Чичинадзе, музыка
С. Рахманинова)

1941

Нимфа, «Экспромт» (хореограф Л. Яacobсон,
музыка П. Чайковского)

1942

Свердловск (ныне Екатеринбург)

«Умиравший лебедь» (хореография М. Фокина, музыка К. Сен-Санса; позднее — хореография М. Плисецкой, станцевала по всему миру около 800 раз)

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

1943

Сцена филиала

Подруга Лизы, «Тщетная предосторожность» (хореограф А. Горского, музыка П. Гертеля)

Фрески, «Конек-Горбунок» (хореограф А. Горский, музыка Ц. Пуни)

Невеста, Лебедь, «Лебединое озеро» (хореографы А. Горский (1-3-й акты), А. Мессерер (4-й акт, музыка П. Чайковского)

Пиккилия, «Дон Кихот» (хореограф А. Горский, музыка Л. Минкуса)

Снежинка, «Щелкунчик» (хореограф В. Вайнонен, музыка П. Чайковского)

Мазурка, «Шопениана» (хореография М. Фокина, на музыку Ф. Шопена)

1944

Маша, «Щелкунчик» (хореограф В. Вайнонен, музыка П. Чайковского)

Фея Сирени, *Фея Виолант*, «Спящая красавица» (хореографы А. Мессерер и А. Чекрыгин, музыка П. Чайковского)

Танец с колокольчиками, «Бахчисарайский фонтан» (хореограф Р. Захаров, музыка Б. Асафьева) (Этот танец Р. Захаров поставил специально для М. Плисецкой, возобновляя спектакль в новой редакции)

Повелительница дриад, «Дон Кихот» (хореограф А. Горского, музыка Л. Минкуса)

1945

Раймонда, «Раймонда» (хореограф Л. Лавровский, музыка А. Глазунова)

Фея Осени, «Золушка» (балетмейстер Р. Захаров, музыка С. Прокофьева, партнеры Г. Уланова, О. Лепешинская, Р. Стручкова)

1947

Одетта и Одиллия, «Лебединое озеро» (балетмейстер Е. Долинская, хореография М. Петипа, музыка П. Чайковского, партнер Н. Фадеечев)

1948

Зарема, «Бахчисарайский фонтан» (балетмейстер Р. Захаров, музыка Б. Асафьева)

Волшебная дева, в опере «Руслан и Людмила» (хореограф Р. Захаров, музыка М. Глинки)

1949

Уличная танцовщица, «Дон Кихот» (балетмейстер Р. Захаров, хореография А. Горского, музыка Л. Минкуса)

Морская игла, в опере «Садко» (хореография Л. Лавровского, музыка Н. Римского-Корсакова)

Царь-девица, «Конек-Горбунок» (хореограф А. Радунский, музыка Ц. Пуни в обработке Р. Щедрина, партнеры В. Васильев, А. Радунский, А. Щербинина)

1950

Китри, «Дон Кихот» (балетмейстер Р. Захаров, хореография А. Горского, музыка Л. Минкуса, партнер М. Лиена)

Персидка, в опере «Хованщина» (балетмейстер С. Корень, музыка М. Мусоргского)

Вакханка, в опере «Фауст», сцене «Вальпургиева ночь» (хореограф Л. Лавровский, музыка Ш. Гуно)

1952

Принцесса Аврора, «Спящая красавица» (хореография М. Габовича и А. Мессерера, музыка П. Чайковского)

1954

Хозяйка медной горы, «Сказ о каменном цветке» (хореограф Л. Лавровский, музыка С. Прокофьева).

1955

Сюимбике, «Шурале» (хореограф Л. Якобсон, музыка Ф. Яруллина, партнер Ю. Кондратов)

1956

Лауренсия, «Лауренсия» (хореограф В. Чабукиани, музыка А. Крейна, партнер В. Чабукиани)

1958

Эгина, «Спартак» (балетмейстер И. Моисеев, музыка А. Хачатуряна, партнер М. Лиэпа)

1959

Хозяйка медной горы, «Каменный цветок» (хореограф Ю. Григорович, музыка С. Прокофьева, партнер Н. Фадеечев)

1961

Девушка с веткой черемухи, в опере «Не только любовь» (хореография Т. Устиновой, музыка Р. Щедрина)

Джульетта, «Ромео и Джульетта» (хореограф Л. Лавровский, музыка С. Прокофьева)

1962

Фригия, «Спартак» (балетмейстер Л. Якобсон, музыка А. Хачатуряна, партнер Дм. Бегак)

1963

Аврора, «Спящая красавица» (балетмейстер Ю. Григорович, музыка П. Чайковского, партнеры Н. Фадеечев, Е. Максимова, В. Васильев)

1964

Жар-птица, «Жар-птица» (хореография М. Фокина, балетмейстеры С. Власов, Н. Симачев, музыка И. Стравинского, партнер Н. Фадеечев)

1965

Мехменэ Бану, «Легенда о любви» (балетмейстер Ю. Григорович, музыка А. Меликова, партнеры М. Лиёпа, А. Лавренюк, Н. Бессмертнова)

1967

Кармен, «Кармен-сюита» (хореограф А. Алонсо, музыка Ж. Бизе в обработке Р. Щедрина, партнеры Н. Фадеечев, С. Радченко, Н. Касаткина)

«Прелюдия», миниатюра (балетмейстеры Н. Касаткина и В. Васильев, музыка И. Баха, партнер Н. Фадеечев)

1968

Эшна, «Спартак» (балетмейстер Ю. Григорович, музыка А. Хачатуряна)

1972

Анна Каренина, «*Анна Каренина*» (хореография М. Плисецкой совместно с Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым, музыка Р. Щедрина, партнеры М. Лица, Н. Фадеечев)

1973

«*Гибель розы*», миниатюра, 2-я часть балета «*La Rose Malade*» (хореограф Р. Пети, музыка Г. Малера, партнер Р. Брианс, костюмы Ив-Сен Лорана)

1980

Чайка, *Нина Заречная*, «*Чайка*» (хореография М. Плисецкой, музыка Р. Щедрина, партнер А. Богатырев)

1985

Анна Сергеевна, «*Дама с собачкой*» (хореография М. Плисецкой, музыка Р. Щедрина, партнер Б. Ефимов, костюмы для М. Плисецкой П. Кардена)

НА СЦЕНАХ ДРУГИХ ТЕАТРОВ

1954

Колонный зал Дома союзов

Индийский классический танец в стиле Бхарата натьям. Московский государственный музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

Творческая история

Одетта и Одиллия, «Лебединое озеро» (хореография В. Бурмейстера (1-й, 3-й, 4-й акты), П. Гусева по Л. Иванову (2-й акт), музыка П. Чайковского). Эту редакцию балета Майя Плисецкая танцевала на своих первых гастролях в Парижской Опере (1961)

1962

Метрополитен-опера, Нью-Йорк.

Гастроли Большого театра

Солистка, «Класс-концерт» (хореография А. Мессерера, на музыку Д. Шостаковича, А. Глазунова, А. Лядова)

Никия, «Баядерка» (хореография М. Петипа, музыка Л. Минкуса)

1973

**Дворец спорта, Париж. Гастроли труппы,
Марсельский балет**

«*La Rose Malade*» (хореография Р. Пети, музыка Г. Малера)

1975

Театр де ла Монне, Брюссель.

Труппа Мориса Бежара «Балет XX века»

Мелодия, «Болеро» (хореография М. Бежара, музыка М. Равеля)

1976

Опера Монте-Карло

Айседора, «*Айседора*» (хореография М. Бежара, музыка Л. ван Бетховена, И. Брамса, Ф. Листа, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, А. Скрябина, К. Руже де Лиля)

1979

Дворец конгрессов, Париж. Гастроли труппы Мориса Бежара «Балет XX века»

Леда, «*Леда*» (хореография М. Бежара, музыка К. Сен-Санса и старинная японская музыка театра Но)

1983

Театр «Пергола» (Флоренция)

Чайка и Нина Заречная, «*Чайка*» (хореография М. Плисецкой, музыка Р. Щедрина)

1984

Лионский фестиваль.

Труппа театра Нанси (Франция)

Федра, «*Федра*» (хореография С. Лифаря, музыка Ж. Орика)

Театр в Термах Каракаллы (Рим).

Балетная труппа Римской оперы

Раймонда, «*Раймонда*» (балетмейстер М. Плисецкая, хореография Л. Лавровского, музыка А. Глазунова)

1985

Муниципальный театр Гётеборга
Чайка и Нина Заречная, «Чайка» (хореография М. Плисецкой, музыка Р. Щедрина)

1986

Театр «Эспас Пьер Карден», Париж
«Королева преисподней» (хореография А. Дебу, музыка Ф. Гласса)

1987

Сити центр, Нью-Йорк. Открытие
61-го сезона труппы Марты Грэхем
«Фиммиам» (хореография Р. Сен-Дени, музыка Х.У. Лумиса)

1987–1990

Театро лирико националь «Ла Сарсуэла»,
Мадрид
Мария Стюарт, «Мария Стюарт» (хореография Х. Гранеро, музыка Э. Диего)
«Астурия» (хореография Х. Гранеро, на музыку И. Альбениса)
«Тщетная предосторожность» (хореография М. Плисецкой, музыка П. Гертеля)

Фестиваль искусств в Переладе (Испания)
Опера-балет «Вилисы» (хореография М. Плисецкой, музыка Д. Пуччини)

1990

Театр «Колон», Буэнос-Айрес

Нелида Моралес, «Арена для петушиного боя» (хореография Х. Лопеса, музыка А. Пьяццоллы)

Чикагский балет

«*By Django*» (хореография Г. Шмидта, музыка Дж. Рейнхардта)

1992

Театр «Эспас Пьер Карден», Париж.

Труппа Рейнского хореографического центра *Орели*, «Безумная из Шайо» (хореография Дж. Качуляну, музыка Р. Щедрина)

1995

Национальный театр Шайо, Париж

«*Курозука*» (хореография М. Бежара, музыка Т. Маюдзуми, партнер П. Дюпон)

1996

Концертный зал Бунка-канган, Токио

Нимфа, «Послеполуденный отдых фавна» (хореография В. Нижинского, музыка К. Дебюсси)

1997

Замок Хофбург, Вена. Новогодний бал

«*Золушка*» (по мотивам сказки) (хореография М. Плисецкой, музыка И. Штрауса)

2000

**Международный фестиваль танца в Генуе.
Муниципальный театр
«Соната для троих» (хореография М. Бежара,
музыка Б. Бартока)**

Токио Кокусай Форум

Небесная фея, «Крылья кимоно» (постановка
Х. Тересаки, Т. Ватанабэ и К. Исии, музы-
ка Т. Ивасиро). Спектакль, объединивший
театр Но и классический балет

2003

**Театральная компания Такаразука,
Такаразука (Япония)**

**Мюзикл «Песнь царствам» (по мотивам оперы
Дж. Верди «Аида») (хореография М. Пли-
сецкой, реж. Ш. Кимура, музыка М. Каи)**

2008

Киото, святилище Камигамо (Япония)

**В древнем Киото, на территории памятника
культуры, входящего в список Всемирного
наследия ЮНЕСКО, состоялась пластическая
импровизация «на тему» взаимоотношений
прекрасной феи и земного человека. Уни-
кальность проекта состояла в том, что
он соединил мировую легенду классического
балета Майю Плисецкую и Рокуро Умеваку,
56-го главу известнейшего в Японии клана
артистов театра Но.**

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Кино- и телевизионные фильмы-концерты

- «Большой концерт» (1951, адажио из 2-го акта балета «Лебединое озеро»; реж. В. Строева, «Мосфильм»)
- «Мастера русского балета» (1953, сцены из балета «Бахчисарайский фонтан»; реж. Г. Раппапорт, «Ленфильм»)
- «Путь в большой балет» (1961, сцены из балета «Конек-Горбунок» Р. Щедрина; реж. Л. Мильчин, ЦСДФ)
- «Новогоднее похищение» (1969, балерина)
- «Хореографические новеллы» (1973, хореография Н. Касаткиной и В. Василёва, реж. В. Граве, В. Василёв, т/о «Экран»)

Киноэкранизации балетов и опер

- «Лебединое озеро» (1957, хореография А. Горского, А. Мессерера, реж. З. Тулубьева, Центральная студия документальных фильмов /ЦСДФ/)
- «Хованщина» (1959, хореография С. Кореня, реж. В. Строева, «Мосфильм»)
- «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (под назв. «Сказка о Коньке-Горбунке», 1961, хореография А. Радунского, реж. З. Тулубьева, ЦСДФ)
- «Анна Каренина» (1974, реж. М. Пилихина, «Мосфильм»)

Советско-французские художественно-документальные панорамные фильмы «СССР с открытым сердцем» (1961, реж. В. Катанян, Л. Кристи, «Мосфильм», ЦСДФ)

Художественные кино-и телефильмы

- «Анна Каренина» (1967, в роли Княгини Бетси Тверской; реж. А. Зархи), «Мосфильм»**
«Чайковский» (1970, в роли Дезире Арто; реж. И. Таланкин, «Мосфильм»)
«Фантазия» (1976, в роли Марии Николаевны Полозовой; сценарий М. Плисецкой по повести И. Тургенева «Вешние воды», реж. А. Эфрос, музыка П. Чайковского и Р. Щедрина, балетмейстер В. Елизарьев, т/о «Экран»)
«Зодиак» (1985, реж. И. Вайткус, Литовская киностудия)

Телеэкранизация балетов

- «Болеро», «Айседора» (оба — 1977, оба — телефильм-концерт «Поэзия танца», хореография М. Бежара, реж. М. Плисецкая и А. Тафель, т/о «Экран»)**
«Кармен-сюита» (1978, хореография А. Алонсо, реж. Ф. Слидовкер, т/о «Экран»)
«Перебой сердца» на музыку разных композиторов (1981, в роли Герцогини Германтской; хореография Р. Пети, «France 3»)

- «Чайка» (1982, хореография М. Плисецкой, реж. Е. Мачерет, Главная ред. муз. программ ЦТ)
«Гибель розы» (1983, хореография Р. Пети, реж. А. Тафель), «Дама с собачкой» (1986, хореография М. Плисецкой, реж. Б. Галантер; оба — т/о «Экран»)

Документальные фильмы

- «Юность мира» (1949, реж. А. Ованесова, Й. Киш, ЦСДФ и «Венгерский фильм»)
«Сочинение танцев» (1967), «Мир танца» (1973; оба — реж. Ю. Альдохин, оба — «Центрнаучфильм»)
«Агриппина Ваганова» (1987, реж. В. Окунцов, «Лентелефильм») и др.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ И ФИЛЬМЫ-КОНЦЕРТЫ О ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЕРИНЫ

- «Танцы М. Плисецкой» (1960, автор Н. Аркина, Главная ред. муз. программ ЦТ)
«Майя Плисецкая» (1964, реж. В. Катанян, ЦСДФ; 1981, 2-я ред.)
«Балерина» (1969, реж. В. Дербенев, «Мосфильм»)
«Майя Плисецкая» (1974, реж. А. Тафель; в этом фильме М. Плисецкая впервые исполнила «Ноктюрн, опус 55, № 1»

Творческая история

- из балета «В ночи» на музыку Ф. Шопена,
хореография Дж. Роббинса, т/о «Экран»
«Майя Плисецкая» (1999, реж. Д. Делуш,
«Les Films du Priore, Muzzik», Франция)
«Майя Плисецкая. Знакомая и незнакомая»
(1987, реж. Б. Галантер, т/о «Экран»)
«Майя» (2000, реж. М. Сакагучи, «NHK»,
Япония)
«Майя Плисецкая Assoluta» (2002, реж.
Э. Капнист, «ARTE France et KUIV
productions», Франция)
«Ave Майя» (2005, реж. Н. Тихонов, студия
«Артс Медиацентр»)
«Стихия по имени Майя» (2005, реж.
Н. Тихонов)

РОДИОН ЩЕДРИН

СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Балеты

- «Конек-Горбунок» (по одноименной сказке П. Ершова, 1960)
- «Кармен-сюита» (транскрипция фрагментов оперы Ж. Бизе «Кармен», 1967)
- «Анна Каренина» (лирические сцены по роману «Анна Каренина» Л. Толстого, 1972)
- «Чайка» (по мотивам одноименной пьесы А. Чехова, 1980)
- «Дама с собачкой» (по одноименному рассказу А. Чехова, 1985)

Оперы

- «Не только любовь», лирическая опера в 3-х действиях с эпилогом (по мотивам рассказов С. Антонова, либретто В.А. Катаняна, 1961)
- «Мертвые души», оперные сцены (по роману «Мертвые души» Н. Гоголя, либретто Р. Щедрина, 1977)
- «Лолита» (по одноименному роману В. Набокова, либретто Р. Щедрина, 1992)

Творческая история

- «Очарованный странник»** (по одноименной повести Н. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2002)
- «Боярыня Морозова»** (русская хоровая опера для 4 солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных, либретто Р. Щедрина по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», 2006)
- «Левша»** (Сказ о тульском косом Левше, опера в 2-х действиях по одноименной повести Н. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2013)
- «Рождественская сказка»** (опера-феерия в 2-х частях по мотивам сказки Божены Немцовой «О двенадцати месяцах» в переводе Н. Лескова и русских народных сказок, либретто Р. Щедрина, 2015)

Другое

- «Нина и 12 месяцев»**, мюзикл (на японском языке по сказке С. Маршака, 1988)

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Симфония

- Первая симфония.** Для большого симфонического оркестра. В 3-х частях (1958)
- Вторая симфония (25 прелюдий).** Для большого симфонического оркестра. В 5-ти частях (1965)

Третья симфония «Лица русских сказок».
Symphonie concertante. Для симфонического
оркестра. В 5-ти частях (2000)

Концерты для оркестра

- «Озорные частушки» (1963)
- «Звоны» (1968)
- «Старинная музыка российских провинциаль-
ных цирков» (1989)
- «Хороводы» (1989)
- «Четыре русских песни» (1998)

Концерты для солирующих инструментов с оркестром

- Концерт № 1 для фортепиано с оркестром.
В 4-х частях (1954)
- Концерт № 2 для фортепиано с оркестром.
В 3-х частях (1966)
- Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
«Вариации и тема» (1973)
- Концерт № 4 для фортепиано с оркестром.
«Диезные тональности», в 2-х частях
(1991)
- Концерт № 5 для фортепиано с оркестром.
В 3-х частях (1999)
- Концерт № 6 для фортепиано и струнных.
Concerto lontano (2003)
- Концерт для трубы с оркестром в 3-х частях
(1993)
- Концерт для виолончели с оркестром. Sotto
voce concerto. В 4-х частях (1994)

Творческая история

- Parabola Concertante. Для виолончели соло, струнного оркестра и литавр (2001)**
Концерт для скрипки и струнного оркестра. Concerto cantabile. В 3-х частях (1997)
Концерт для альта и струнного оркестра с арфой. Concerto dolce (1997)
Концерт для скрипки, трубы и струнного оркестра. Concerto parlando (2004)
Концерт для гобоя с оркестром (2009)
Двойной концерт «Романтическое приношение» (Romantic offering). Для фортепиано, виолончели и оркестра (2010)

Другое

- «Конек-Горбунок». Две сюиты для оркестра (1955, 1965)**
«Не только любовь». Симфоническая сюита для большого симфонического оркестра и меццо-сопрано (1964)
«Симфонические фанфары». Праздничная увертюра для оркестра (1967)
Камерная сюита. Для двадцати скрипок, арфы, аккордеона и двух контрабасов (1961)
«Кармен-сюита». Для струнных и ударных инструментов (1967)
«Анна Каренина». Романтическая музыка для оркестра (1972)
«Торжественная увертюра». Для большого симфонического оркестра (1982)
«Автопортрет». Вариации для оркестра (1984)

- «Музыка для города Кёттена». Для камерного оркестра (1984)
- «Геометрия звука». Для камерного оркестра (1987)
- «Чайка». Сюита из балета для большого симфонического оркестра. В 5-ти частях (1984)
- Музыка для струнных, двух гобоев, двух валторн и челесты (1985)
- «Стихира к тысячелетию Крещения Руси». Для симфонического оркестра (1988)
- «Хрустальные гусли». Для симфонического оркестра (1994)
- «Российские фотографии». Для струнного оркестра (1994)
- «Вологодские свирели» (в честь Б. Бартока). Для гобоя, английского рожка, валторны и струнных инструментов (1995)
- «Величание». Для струнного оркестра (1995)
- «Два танго Альбениса». Для симфонического оркестра (1996)
- «Slava, Slava!» Для симфонического оркестра. К 70-летию Мстислава Ростроповича (1997)
- «Preludium к Девятой симфонии Бетховена». Для симфонического оркестра (1999)
- «Лолита-серенада». Симфонические фрагменты из оперы «Лолита» (2001)
- «Диалоги с Шостаковичем». Симфонические этюды для оркестра (2001)

- «Гейлигенштадтское завещание Бетховена». Симфонический фрагмент для оркестра (2008)
- «Симфонический диптих». По мотивам оперы «Очарованный странник». Для большого оркестра (2008)
- «Vivat!» Санкт-Петербургская увертюра. Для симфонического оркестра (2008)
- «Литовская сага». Симфоническая фреска для оркестра (2009)

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

- Для солистов, хора и оркестра**
- «Маленькая кантата». Из оперы «Не только любовь» для солистов, смешанного хора и оркестра (1961)
- «Бюрократиада». Курортная кантата для солистов, хора и оркестра на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты». Либретто Р. Щедрина (1963)
- «Поэтория». Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и оркестра на слова А. Вознесенского (1968)
- «Ленин в сердце народном». Оратория для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра на народные слова в шести частях (1969)
- «М. Мусоргский. Детская». Вокальный цикл в 7-ми частях с прелюдией и постлюдией.

Оркестровая транскрипция Р. Щедрина,
слова М. Мусоргского (1964)

«Моление». Кантата для смешанного хора и
оркестра на слова И. Менухина (1991)

«Многая лета». Для фортепиано, смешанного
хора и ударных (1991)

Для голоса

«Три сольфеджио». Для голоса и фортепиано
(1965)

«Страдания». Для голоса и фортепиано. Сло-
ва народные в изложении В. Боко-
ва (1965)

«Таня-Катя». Песни без слов в народном сти-
ле для сопрано и струнного оркестра
(2002)

«Таня-Катя II». Песни без слов в народном
стиле для женского голоса и скрипки
(2002)

«Век мой, зверь мой!» Вокальный цикл на
слова О. Мандельштама для тенора, рас-
сказчицы и фортепиано (2003)

«Клеопатра и Змея», драматическая сцена для
женского голоса и симфонического оркестра
на текст заключительной сцены траге-
дии У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» в
переводе Б. Пастернака (2012)

Хоры a cappella

Два хора на стихи А. Пушкина. Для смешан-
ного хора (1950)

Творческая история

- «Ива, Ивушка». Вокализ. Для смешанного хора (1954)
- Четыре хора на стихи А. Твардовского. Для смешанного хора (1968)
- Четыре хора на стихи А. Вознесенского. Для смешанного хора (1971)
- «Русские деревни». Для смешанного хора на слова И. Харабарова (1973)
- «Стирала женщина белье». Для смешанного хора на слова И. Ляпина (1975)
- «Строфы “Евгения Онегина”». Шесть хоров на стихи А. Пушкина из романа в стихах «Евгений Онегин» для смешанного хора (1981)
- «Казнь Пугачева». Поэма для смешанного хора на стихи А. Пушкина из «Истории Пугачева» (1981)
- «Концертино». В 4-х частях для смешанного хора (1982)
- «Запечатленный ангел». Русская литургия. Хоровая музыка по Н. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) (1988)
- «Алый парус». Для детского хора на слова А. Грина (1997)
- «Серенада». Для смешанного хора (2003)
- Диптих на стихи А. Вознесенского (2003)
- Два русских хора (2008)
- «Царская кравчая». По мотивам хоровой оперы «Боярыня Морозова»
- Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина». Для смешанного хора

ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Пьесы

- «Поэма» (1954)
«Токката» (1954)
«Юмореска» (1957)
«В подражание Альбенису» (1959)
«Тройка» (1959)
2 полифонические пьесы: Basso ostinato и
Двухголосная инвенция (1961)
2 сонаты (1962, 1996)
24 прелюдии и фуги (1964—1970)
Полифоническая тетрадь (25 прелюдий)
(1972)
Тетрадь для юношества (1981)
«Частушки». Концерт для фортепиано соло
(2001)
«Дневник». 7 пьес для фортепиано (2002)
«Вопросы». 11 пьес для фортепиано (2003)
Sonatine Concertante для фортепиано (2005)
Alla Pizzicato для фортепиано (2005)
Hommage a Chopin. Для 4-х фортепиано
(2005)
«Романтические дуэты». 7 пьес для фортепиано
в четыре руки (2007)
«Простые страницы». 7 экспромтов для фортепиано
(2009)
«Концертный этюд» («Чайковский-этюды») для
фортепиано (2010)

Камерно-инструментальные сочинения

- Сюита для кларнета и фортепиано (1951)
«Фрески Дионисия». Для камерного ансамбля
(1981)
«Музыкальное приношение». Для органа,
3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов
(1983)
«Эхо-соната». Для скрипки соло (1984)
«Три пастуха». Для флейты, гобоя и кларнета
(1988)
«Русские наигрыши». Для виолончели соло
(1990)
«Эхо на Cantus Firmus Орландо ди Лассо». Для органа и сопранино блокфлейты
(1994)
Фортепианный терцет для скрипки, виолончели и фортепиано (1995)
«Ледяной дом». Русская сказка для маримбафона соло (1995)
«Музыка издалека». Для 2-х басовых блокфлейт (1996)
Соната для виолончели и фортепиано (1996)
«Балалайка». Для скрипки соло без смычка
(1997)
«Пастораль». Для кларнета и фортепиано
(1997)
«Вариации и тема». Для скрипки соло
(1998)
«Менухин-соната». Для скрипки и фортепиано
(1998)
«Дуэты». Для скрипки соло (1999)

- «Гамлет-баллада». Для тысячи (или ансамбля) виолончелей (2005)
- «Старинные мелодии русских народных песен». Мелодии из сборника Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен». Для виолончели и фортепиано (2006)
- «Лирические сцены». Для струнного квартета (2006)
- «Цыганская мелодия». Для скрипки соло (2006)
- «На посошок». Памяти М.А. Ростроповича. Для шести виолончелей и альтовой блок-флейты (или для флейты, гобоя, кларнета, трубы и виолончели) (2007)
- «Бельканто на русский лад». Для виолончели и фортепиано (2007)
- «Поездка в Эйзенштадт». Для скрипки и фортепиано (2009)
- Dies irae по гравюрам на дереве А. Дюрера «Апокалипсис» для 3-х органов и 3-х труб (2009/2010)

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА

- «Они знали Маяковского». Пьеса В. Катаняна, постановка Н. Петрова (Государственный академический театр драмы им. А.С. Пушкина, Ленинград, 1954)
- «Первая симфония». Комедия А. Гладкова (Театр Ленинского комсомола, 1956)

Творческая история

- «Мистерия-буфф». Пьеса В. Маяковского, реж. В. Плучек (Московский театр сатиры, 1957)
- «Дамоклов меч». Пьеса Н. Хикмета, реж. В. Плучек (Московский театр сатиры, 1959)
- «Гроза». Пьеса А. Островского (Государственный академический Малый театр, 1961)
- «Баня». Пьеса В. Маяковского (1962)
- «Теркин на том свете». Поэма А. Твардовского, реж. В. Плучек (Московский театр сатиры, 1965)

МУЗЫКА К ФИЛЬМАМ

- «Петушок — золотой гребешок» (мультфильм), реж. П. Носов, Д. Анпилов (1955)
- «Колобок» (мультфильм), реж. Р. Давыдов (1956)
- «Высота». Реж. А. Зархи (1957)
- «Коммунист». Реж. Ю. Райзман (1958)
- «Люди на мосту». Реж. А. Зархи (1959)
- «Нормандия — Неман». Реж. Ж. Древилль (1960)
- «А если это любовь?». Реж. Ю. Райзман (1961)
- «Баня» (мультфильм), Реж. С. Юткевич (1962)
- «Анна Каренина». Реж. А. Зархи (1967)
- «Сюжет для небольшого рассказа». Реж. С. Юткевич (1969)

Именной указатель

- Аввакум 9, 234
Агранов Яков 119
Азарин Азарий 11, 68
Александров Григорий
109
Алигер Маргарита 124
Алонсо Алисия 143
Алонсо Альберто 14, 90,
222, 231
Аллен Вуди 109
Альбенис Исаак 9, 226,
237, 241
Альдохин Юрий 231
Андросов Николай 144
Анпилов Д. 244
Антонов Алексей 72
Антонов Сергей 233
Арагон Луи 105, 123, 124,
129
Аркина Наталья 232
Асафьев Борис 219
Ахмадулина Белла 61,
158, 171
Ашкенази Владимир 165
Бабаджян Арно 12
Бабиле Жан 106
Бакст Лев 85, 118
Балабина Фея 104
Баланчин Джордж 14,
30–32, 83, 84, 144
Барсова Валерия 70
Барток Борис 9, 228, 229
Бауш Пина 144
Бах Иоганн Себастиан 9,
41, 222
Бежар Морис 14, 31–33,
39, 40, 59, 8, 107, 148,
176, 225, 227, 228, 231
Берия Лаврентий 72
Берсенев Иван 68
Бессмертнова Наталья
222
Бетховен Людвиг ван 9,
160, 189, 191, 202, 213,
225, 237, 238

Именной указатель

- Бизе Жорж 9, 222, 233
Бирман Серафима 68
Богатырев Александр 223
Боков Виктор 124, 239
Бортко Владимир 150
Ботвинник Михаил 159
Брежнев Леонид 105
Брианс Руди 223
Брик Лиля 98, 115–129, 212
Брик Осип 125
Бродский Иосиф 82, 83
Булез Пьер 60
Бурлака Юрий 112
Бурлюк Давид 126, 127
Бурлюк Мария 127
Бурмейстер Владимир
224
- Ваганова Агриппина 78,
175–176, 231
Вагнер Рихард 191–192
Вайман Михаил 38, 134,
136, 137
Вайнонен Василий 218
Вайткус Йонас 230
Василёв Владимир 222,
229
Васильев Александр
93–94, 220
Васильев Владимир 220,
222
- Ватанабэ Тагао 228
Вахтангов Евгений 68
Веберн Антон фон 200
Верди Джузеппе 222, 228
Вернон Констанция 180
Власов Станислав 222
Власова Людмила 39
Вознесенский Андрей 9,
12, 54, 58, 124, 178, 206,
212, 238, 240
Волков Соломон 82–83
Волконская Зинаида 117
Ворошило Александр 93
Ворошилов Клим 71, 138
Вульф Виталий 60, 61, 155
- Габович Михаил 167, 220
Гайдн Йозеф 190
Гайдн Михаэль 189, 190
Галантер Борис 232
Галкин Максим 135
Гандара Антонио де Ла
118
Гарсия Лорка Федерико
82
Гельцер Екатерина 71
Гергиев Валерий 172
Гердт Елизавета 175–176
Гертель П. 218, 226
Гёте Иоганн Вольфганг
фон 23

- Гиацинтова Софья 68
 Гилельс Эмиль 110, 159,
 203, 204
 Гитлер Адольф 27, 43, 70,
 108
 Гладков Александр 244–
 245
 Глазков Николай 124
 Глазунов Александр 219,
 224, 226
 Гласса Филип 226
 Глинка Михаил 213, 219
 Гоголь Николай 9, 41, 80,
 233
 Годунов Александр
 39–40
 Голицына Евдокия 117
 Голованов Николай 44
 Головкина Софья 104
 Гольдина Мария 127
 Горовиц Владимир 204
 Горский Александр 218,
 219, 220
 Граве Владимир 229
 Гранеро Хосе 226
 Григорович Юрий 105,
 134, 156, 221, 222, 223
 Грин Александр 9, 240
 Грэхем Марта 226
 Гульд Гленн 204
 Гуно Шарль Франсуа 220
 Гусев Петр 224
 Давыдов Роман 244
 Даргомыжский
 Александр 217
 Дебу А. 226
 Дебюсси Клод 118, 227
 Делуш Доминик 232
 Дербенев Вадим 232
 Диего Э. 226
 Дионисий 9, 234
 Дитрих Марлен 49, 109
 Долина Лариса 206
 Долинская Евгения 219
 Древилль Жан 244
 Дудинская Наталия 104
 Дункан Айседора 32, 51,
 147, 148–149
 Дюпон Патрик 227
 Дюрер Альбрехт 243
 Дютие Анри 92
 Дягилев Сергей 53, 106,
 107, 118, 143
 Евреинов Николай 30
 Еланская Клавдия 109
 Елизарьев Валентин 230
 Енукидзе Авель 77
 Ефимов Борис 223
 Жуков Георгий 91, 139

Именной указатель

- Завадский Юрий 68, 167
Зархи Александр 230, 244
Захава Борис 68
Захаров Ростислав 219, 220
Захарова Светлана 58
Зидан Зинедин 152
Зильберштейн Илья 105
Зингер Исаак Башевис
173
- Ибер Жак 118
Иванов Лев 224
Ивасиро Таро 228
Изаи Эжен 50
Иордан Ольга 104
Исии Киёко 228
- Кабаева Алина 103
Кабалье Монтсеррат 38
Кай М. 228
Калинин Михаил 138
Калиновский Семен 38
Канделаки Тина 136
Капица Петр 33
Капнист Элизабет 232
Карамзина Софья 117
Карахан Лев 70, 162
Карден Пьер 93, 96, 97,
223, 226, 227
Касаткина Наталия 222,
229
- Катаев Валентин 197
Катанян Василий 126,
128, 230, 232, 243
Катанян Галина 126
Качулян Дж. 227
Кимура Шиничиро 228
Киш Йозеф 231
Клозе Мирослав 152
Книппер-Чехова Ольга
69
Князев Борис 143
Кондратов Юрий 73, 221
Конев Иван 139
Конфуций 44
Корень Сергей 220, 230
Кошуба Валентина 148
Крейн Александр 221
Кристи Леонид 230
Крымова Наталья 151
Крючкова Светлана 168–
169
Кторов Анатолий 109
Кузмин Михаил 85
Кухарский Василий 134
- Лавренюк Александр 222
Лавровский Леонид 78,
89, 90, 219, 220, 221, 226
Ладынина Марина 109
Лакотт Пьер 112
Ланг Ланг 160

- Лассо Орландо ди 9, 242
 Лаутон Чарльз 109
 Леже Надежда 166
 Ленин Владимир 71, 72,
 159, 238
 Лепешинская Ольга
 72–74, 104, 159, 219
 Лесков Николай 9, 53, 234,
 240
 Лист Ференц 225
 Лист-Вагнер Козима 115
 Лифарь Серж 104–108,
 225
 Лозинская Людмила 120,
 121, 122
 Лопес Хулио 227
 Лузанов Федор 38
 Лумис Харви Уортингтон
 226
 Люлли Жан Батист 69
 Лядов Анатолий 224
 Ляпин Игорь 240
- Маазель Лорин 208
 Майо Жан-Кристоф 90
 Максимова Екатерина
 175, 222
 Малер Альма 115
 Малер Густав 223, 224
 Мандельштам Осип 9, 42,
 85, 239
- Маркс Карл 159
 Маршак Самуил 234
 Мачерет Евгения 231
 Маюдзуми Тосиро 227
 Маяковский Владимир 9,
 117, 119–120, 122, 124–
 127, 159, 243, 244
 Медведев Дмитрий 159
 Мейерхольд Всеволод 118
 Меликов Ариф 222
 Менухин Иегуди 239, 243
 Мессерер Асаф 11, 47, 65,
 67, 77, 218, 220, 224, 229
 Мессерер Елизавета 11
 Мессерер Суламифь 11,
 74–78, 104, 136
 Мессерер Рахиль 11, 12,
 65, 66, 167–168
 Мессиан Оливье 21, 199,
 204
 Микеланджело 41, 153
 Микоян Анастас 137
 Мильчин Лев 229
 Мильштейн Натан 50
 Минкус Людвиг 217, 218,
 219, 220, 224
 Миронов Андрей 98
 Моисеев Игорь 73, 146,
 221
 Молотов Вячеслав 138
 Молотова Полина 138

Именной указатель

- Монтеверди Клаудио 200
Морозова Феодосия 234, 240
Моцарт Вольфганг
 Амадей 41, 103, 165, 191
Мусоргский Модест 44, 165, 220, 238, 239
Мустонен Олли 208
Мясин Леонид 133
- Набоков Владимир 9, 233
Небольсин Василий 44
Немирович-Данченко
 Владимир 224
Немцова Божена 234
Неру Джавахарлал 154
Неруда Пабло 124
Нетребко Анна 182
Нижинская Бронислава
 148
Нижинский Вацлав 24, 118, 147, 227
Носов Петр 244
Нурик Борис 180
Нюсе Барбара 174
- Ованесов Арша 231
Окунцов Виктор 231
Оливье Лоуренс 109
Оннегер Артур 118
- Орик Жорж 225
Орлов Владимир 120, 121
Орлова Любовь 109
Островский Александр
 244
- Павлова Анна 22, 24, 36
Палестрина Джованни
 Пьерлуиджи 200
Пастернак Борис 193, 198, 239
Пахмутова Александра
 152–153
Пендерецкий Кшиштоф
 92, 204–205
Пети Ролан 105, 223, 224, 231
Петипа Мариус 112, 153, 217, 219, 224
Петров Николай 243
Пилихина Маргарита
 230
Платон 34, 44
Плисецкий Азарий 165
Плисецкий Михаил 11, 12
Плучек Валентин 98, 244
Понедельник Виктор 153
Примаков Виталий 119

- Прокофьев Сергей 41, 89,
91, 106, 107, 197, 219,
221
- Протазанов Яков 85
- Пугачев Емельян 240
- Пугачева Алла 135
- Пуни Цезарь 218, 220
- Путин Владимир 159
- Пуччини Джакомо 227
- Пушкин Александр 9, 23,
41, 52, 103, 105, 117, 176,
187, 239, 240
- Пьяцолла Астор 227
- Пярта Арво 201
- Пятигорский Григорий
39
- Равель Морис 34, 118, 225
- Радунский Александр
220, 230
- Радченко Сергей 222
- Райзман Юлий 150, 244
- Райхман Леонид 72
- Раневская Фаина 99
- Раппапорт Герберт 229
- Ратманский Алексей 99,
164
- Рахманинов Сергей 217
- Рейнхардт Джанго 227
- Риббентроп Иоахим фон
71
- Рильке Райнер Мария 82
- Римский-Корсаков
Николай 220, 243
- Рихтер Святослав 110,
159, 203
- Роббинс Джером 232
- Родченко Александр 126
- Ростропович Мстислав
38, 212, 214, 237, 243
- Рубинштейн Ида 117
- Руже де Лиль Клод Жозеф
225
- Рыженко Наталья 223
- Сакагучи Мотоко 232
- Сальери Антонио 103
- Самосуд Самуил 77
- Сарнов Бенедикт 201
- Свешников Александр 12
- Семенова Марина 69,
70–71, 74, 104, 162
- Сен-Дени Рут 226
- Сен-Лоран Ив 223
- Сенчина Людмила 206
- Серов Валентин 118
- Симачев Николай 222
- Ситковецкий Дмитрий
212
- Скрябин Александр 81
- Слидовкер Феликс 231

Именной указатель

- Смирнов-Голованов
Виктор 223
- Смоктуновский
Иннокентий 152
- Смыслов Василий 159
- Соге Анри 107
- Сократ 44
- Соснора Виктор 124
- Сталин Василий 136–137
- Сталин Иосиф 41, 42, 43,
70, 72, 108, 109, 120, 138,
139, 159, 201
- Станиславский
Константин 68, 118,
127, 148, 224
- Станицын Виктор 109
- Старостин Андрей 152,
249
- Стерн Исаак 38, 39, 42
- Стравинский Игорь 53, 84,
85, 92, 106, 107, 118, 190,
191, 192, 197–198, 205,
222
- Строева Вера 229
- Стручкова Раиса 159, 175,
219
- Судакевич Аннель 76
- Судейкин Сергей 85
- Судейкина-Стравинская
Вера 85
- Таланкин Игорь 230
- Тарасова Алла 109
- Таривердиев Микаэл 12
- Тафель Александр 231
- Твардовский Александр 9,
240, 244
- Тересаки Хиرونори 228
- Тихомирнова Ирина 47
- Тихонов Никита 232
- Толстой Лев 9, 23, 85, 145,
188, 197, 233, 241
- Топорков Василий 148
- Триоле Эльза 116–124, 129
- Тулубьева Зоя 229, 230
- Тургенев Иван 151, 230
- Тухачевский Михаил 126
- Тышлер Александр 120
- Тюссо Мария 190
- Уайлдер Билли 98, 109, 145
- Уборевич Иероним 126
- Уланова Галина 14, 71, 75,
90, 104, 134, 154–159,
162, 163, 219
- Умевака Рокуро 229
- Устинова Татьяна 221
- Фадеечев Николай 154,
219, 221, 222, 223
- Файер Юрий 165
- Фарманянц Георгий 137

- Федотов Григорий 152
 Флиер Яков 12, 174, 176,
 203, 204, 212
 Фокин Михаил 36–38; 118,
 143, 218, 222
- Харабаров Иван 240
 Хачатурян Арам 41, 92,
 221, 222, 223
 Херманис Алвис 174
 Хикмет Назым 244
 Хиндемит Пауль 205
 Хичкок Альфред 98
 Хоффман Дастин 79
- Цветасева Марина 41
 Цискаридзе Николай 136
- Чабукиани Вахтанг 221
 Чайковский Петр 9, 35, 36,
 100, 152, 217, 218, 219,
 220, 222, 224, 230, 242
 Чаплин Чарли 109, 149
 Чекрыгин Александр 218
 Чехов Антон 9, 69, 70, 145,
 233
 Чехов Михаил 68
 Чехова Ольга 70
 Чикетти Энрико 175
 Чулаки Михаил 105
- Шагал Марк 165
 Шалапин Борис 80
 Шалапин Федор 80–81
 Шалапина Мария 81
 Шанель Коко 108
 Шапорин Юрий 212
 Шекспир Уильям 9, 197,
 239
 Шелест Алла 157
 Шенберг Арнольд Франц
 Вальтер 190, 200
 Шкловский Виктор 124
 Шмидт Гордон 227
 Шопен Фредерик 9, 197,
 198, 218, 225, 232
 Шостакович Дмитрий 9,
 12, 41, 75, 91, 92, 134,
 171, 213, 224, 237
 Штраус Иоганн 205, 228
 Шуберт Франц 225
 Шуман Роберт 4, 198, 200
- Щедрин Константин 11,
 12
 Щедрин Родион 7–16, 21,
 53, 63, 75, 79, 91, 93, 97,
 115, 124, 125, 128, 131,
 170, 171, 172, 174, 181
 Щедрина Конкордия 11
 Щербинина Алла 220

Именной указатель

Эфрос Анатолий 151, 230

Энгельс Фридрих 159

Эрсен Андре Филипп 20

Эшпай Андрей 12

Юнг Анре 174

Юрок Сол 80

Юткевич Сергей 244

Ягода Генрих 119

Якир Иона 126

Якобсон Леонид 166, 17,
221, 222

Якобсон Роман 127

Яковлев Юрий 151

Яковлева Татьяна 127

Яруллин Фарид 221

Содержание

<i>Вступление, или Путь к диалогу</i>	7
Диалоги с Майей Плисецкой	17
Диалоги с Родионом Щедриным.....	185
Творческая история	215
<i>Именной указатель</i>	245

Литературно-художественное издание

МОЯ БИОГРАФИЯ

Семен Гурарий

Азбука легенды

Редактор *Е.В. Толкачева*

Корректор *Н.В. Семенова*

Технический редактор *Т.П. Тимошина*

Дизайн обложки *В.А. Воронина*

Компьютерная верстка *В.В. Брызгаловой*

Подписано в печать 20.03.2016. Формат 84x108/32.
Усл. печ. л. 13,44. Тираж 3000 экз. Заказ № 3618.

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

ООО «Издательство АСТ»

129085 г. Москва, Звездный бульвар,

д. 21, строение 3, комната 5

Наш электронный адрес: www.ast.ru • E-mail: astpub@aha.ru

“Баспа Аста” деген ООО

129085 г. Мәскеу, жұлдызды гулзар, д. 21, 3 құрылым, 5 бөлме

Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru • E-mail: astpub@aha.ru

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-
талаптарды қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ.,

Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.

Тел.: 8(727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107;

E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО "Тверской полиграфический комбинат". 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34, Телефон/факс: (4822)44-42-15

Home page - www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) - sales@tverpk.ru



Моя биография

Перед вами необычная книга. В ней Майя Плисецкая одновременно и героиня, и автор. Это ампула ей было хорошо знакомо по сцене: выполняя задачу хореографа, она постоянно импровизировала, придумывала свое. Каждый ее танец выглядел настолько ярким, что сразу запоминался зрителю. Не менее яркой стала и «азбука» мыслей, чувств, впечатлений, переживаний, которыми она поделилась в последние годы жизни с писателем и музыкантом Семеном Гурарием. Этот рассказ не попал в ее ранее вышедшие книги и многочисленные интервью, он завораживает своей афористичностью и откровенностью, представляя неизвестную нам Майю Плисецкую.

«Каждый из нас участник и одновременно свидетель эпохи. Мы помним порой самые незначительные подробности, события, встречи. Но если они врезались в твою память на всю жизнь, то это может быть интересным и для других».

ISBN: 978-5-17-097268-5



9 785170 972685

