

Моисеев Игорь
(хореограф.)

16 17 — 23 июня 2004 г.

ПОД ЗАНАВЕС

ИГОРЬ МОИСЕЕВ:

Хозяин — это звучит уважительно

— Во времена СССР союзные республики имели свои ансамбли народного танца, созданные по образу и подобию вашего коллектива. Вместе с расколом страны большинство из них распалось. Ваш ансамбль оказался исключением. Есть ли тому объяснение?

— В творчестве я прежде всего рассчитывал на себя и своих артистов, никогда не опираясь на политику. Власть давно махнула на меня рукой, еще тогда, когда я отказался вступать в ряды коммунистов, куда меня приглашали восемнадцать раз. Тогда и решила: "Он, к сожалению, беспартийный, но стране полезен". Я же давно понял, что правительства приходят и уходят и при любой политической погоде нужно делать свое дело.

— Но ведь ансамбль был "действенным рычагом политики", его называли "послом мира". В недавние, коммунистические времена перед дипломатическими миссиями именно ваш коллектив отправляли на гастроли.

— Но ведь не на переговоры же! Мы делали свое дело — танцевали.

— Вы жили и работали при разных политических системах, заставляли даже монархию. Когда лучше жили?

— Для нашей страны это вопрос вопросов. Сам я знаю, чем для народа обернулась мягкая и сытая сталинская жизнь. Я помню весь XX век и считаю, что это самая жесткая эпоха: кровопролитные империалистические войны, сталинские лагеря, Чечня, а теперь еще и терроризм.

Для искусства сейчас наступили трудные времена. Недостаточное финансирование сильно тормозит работу: чтобы создавать новые танцы, необходимо изучать фольклор, ездить, записывать. Для выступления нужны новые костюмы. Все это требует денег. Государство не должно стоять в стороне от проблем искусства.

Если средств не будет, то культура разрушится очень быстро, а восстанавливать ее придется очень долго. Но все равно придется: цивилизация без культуры — дело пропавшее. Понять это нужно быстрее.

— Странно слышать от вас такие грустные рассуждения о современности, ведь вы никогда не были пессимистом...

— Мне нравится такой афоризм: "Учи сына добру, учи сына работе и только после этого покажи, как стрелять из лука". У нас — наоборот. К примеру, телевидение с новостями, фильмами и ток-шоу преподносит детям уроки преступности. Культурные программы противопоставят им не в силах.

Возникло губительное непонимание между культурой и цивилизацией. Культура — богатство внутреннего мира человека. Цивилизация — внешние блага, и она не должна опережать культуру.

— Сегодня в хореографии существует направление — моисеевская школа танца. Как слыва классики, фольклорного, характерного танцев, драматической выразительности и элементов эстрадного реву. Что вы считаете главным для артиста вашего коллектива?

— Пусть не покажется мой ответ странным, но я убежден, что диапазон артиста ансамбля народного танца несравненно шире и его профессиональное положение гораздо сложнее, чем у танцовщица-классика, которому достаточно постигнуть один стиль, а потом его совершенствовать. Нашим танцовщикам постоянно необходимо примеряться к разным танцевальным системам, перевоплощаться в различные национальные характеры. Другими словами, им требуется универсализм: школа восточного танца и школа русской пляски — разные системы.

— Все ваши артисты имеют столь широкий диапазон?

— Он требует весьма значительной подготовки, и, честно говоря, мало кто из наших артистов в полном смысле этого слова универсален. Когда появляется такой артист, то это большая радость.

У нас, конечно, существует специализация. Одни лучше танцуют кавказские танцы, другие — славянские, третьи — европейские. Полного совершенства достигают немногие. Но

я говорю об идеале, к которому всегда нужно стремиться.

— Когда-то в интервью вы сказали, что в вашем ансамбле все равны и вы выгоните того танцовщика, кто посчитает себя солистом. Это действительно так?

— Принцип коллектива: "Все должны уметь делать все". Сегодня ты солируешь, а завтра — в "едином строю", который танцует как один человек. Напористо, темпераментно, выразительно и заразительно. Зритель должен зажигаться тем, что видит. Иначе получится бессмысленное болтание ногами, которое приводит меня в ярость.

— Известно, что ваш ансамбль был создан в 1937 году при поддержке Молотова...

— Это какая-то кощунская из статьи в статью ошибка. Никакой поддержки Молотова не было. Фактически поддержка была со стороны председателя Комитета по делам искусств Платона Михайловича Керженцева. Он был человек культурный, образованный и инициативный. Кстати, на своем посту Керженцев продержался всего лишь немногим более года.

Однажды, когда я работал в Большом театре и ни о каком ансамбле даже не помышлял, он собрал в Бетховенском зале нас, артистов балета, и попросил кого-нибудь подготовить доклад о проблемах нашего театра. Все указали на меня. Керженцев спросил, сколько нужно времени на подготовку выступления. Я попросил неделю, и он удивился, что так мало. Я же ответил, что проблемы все налицо и ясны всякому профессионалу. Мне тогда было тридцать лет.

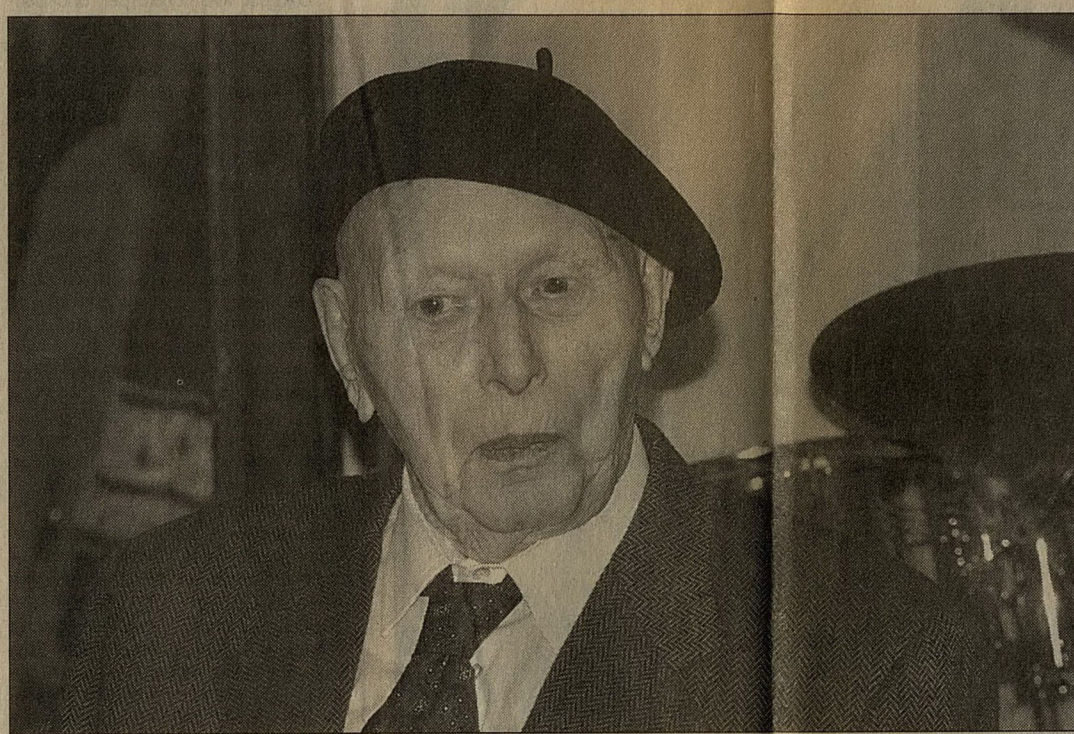
Мой доклад о косности традиций, об изолированности классики от других видов танца, об отсутствии экспериментов в Большом, которые так воинственно отвергаются уже на уровне предложений, понравился — председатель все время кивал. Потом спросил, почему я не ставлю в Большом. Я объяснил, что это невозможно в силу перечисленных в докладе причин, рассказал, что пытался в недрах балетной труппы собрать коллектив для постановки этнографического спектакля, но мне запретили, сказав, что я собираюсь из главного театра страны сделать пивную. Именно так и ответили. Тогда Керженцев посоветовал написать письмо на имя Молотова с предложением организовать ансамбль народного танца: "Молотов вызовет меня, я поручусь за вас, объясню, что с этой задачей вы справитесь". Так и была получена резолюция председателя Совнаркома.

— Вы дружили с Луначарским, общались с Мао Цзэдуном, Иосифом Броз Тито, неоднократно лично встречались со Сталиным. Тем не менее вас никто и никогда не подозревал в конъюнктурности или какой-нибудь ангажированности. Складывается ощущение, что у вас никогда не было врагов. Как удавалось вам быть над схватками?

— Вы ошибаетесь. Я, конечно, не склонный человек и первым никогда не задираюсь. Но конфликтов было много. Рождение ансамбля встретило мощным сопротивлением, особенно в Большом театре, и я был вынужден демонстративно из театра уйти — такие невыносимые условия были вокруг меня созданы. В один момент меня вызвало руководство и в присутствии ленинградцев Федора Лопухова, Петра Гусева, Александра Черныгина было объявлено: "Товарищ Моисеев, забудьте, что вы когда-то ставили в Большом театре — вы ставите здесь больше не будете". А вы говорите — не было врагов.

Путь к успеху не был легким. Могу рассказать еще один эпизод. После первых программ ансамбля балетный критик Виктор Ивинг в газете "Советское искусство" обвинил меня в издевательстве над фольклором. У него был взгляд педанта, он считал, что сценический танец должен быть полностью адекватен бытовому исполнению, с тем же навозом на тех же сапогах.

Возник большой спор о русском танце. Открытая дискуссия проходила в ВТО. Собирались толпы народа, вокруг здания стояла милиция, в зал пошла десятая часть людей. После трехдневных словесных баталий я вышел победителем, доказал, что



И. Моисеев

Ивинг имеет весьма однобокое представление о народных танцах.

— Какими же аргументами вы сумели преодолеть консерватизм критиков?

— Приводил примеры, когда фольклор вдохновлял художников. Тема песни "Во поле березонька стояла" стала основой симфонии Чайковского; сказки Арины Родионовны, рассказанные полуграмотным народным языком, были превращены Пушкиным в высокую поэзию. Вспоминал творчество Бетховена, Шопена, Бизе и многих других. Ивинг долго не сдавался, по-прежнему требовал фотографического воплощения народной жизни на сцене. Я же сказал, что намерен идти путем, которым шли великие предшественники: брать народную тему, обогащая ее профессиональными знаниями и потом возвращать зрителю.

Как мне показало, я поразили собравшихся своей эрудицией в этой области. Во всяком случае, слушали меня с огромным вниманием. А заинтересовался народным танцем я давно, с первых лет работы в Большом.

— Как вы попали в балет?

— Достаточно случайно. Юды детства прошли в разных городах, от Полтавы до Парижа. Мать была полугражданка-полурумынка, модистка с замечательным художественным вкусом, отец — юрист, из обедневшего дворянского рода. Родители встретились в Париже, в одном из небольших кафе. Родился я в Киеве. Из-за крамольных высказываний отец попал в тюрьму, и мать, опасаясь преследований, отвезла меня, двухлетнего, в парижский пансион, где я провел четыре года. Отца оправдали, и мое грустное детство на чужбине закончилось.

Мы жили в Полтаве, а в Москву переехали в 1915 году. После революции гимназисты были закрыты, и отец беспокоился, что я целыми днями болтаюсь по улицам. Он узнал, что недалеко от нашего дома есть частная балетная студия, и отдал меня туда, решив, что осянка, выносившая и умение танцевать в дальнейшем не повредят. Так я попал в знаменитую студию Веры Мосоловой. Через несколько месяцев она привела меня в школу Большого театра и сказала директору, что я должен учиться здесь. Она не сомневалась, что я выдержу экзамен. Нам четырнадцатилетним подростком, что довольно поздно для балета, я попал в школу Большого.

— Вы же поступали вместе с Асафом Мессерером, который тоже считался переростком?

— Абитурентов было много, все — младше меня, и только Асаф был старше. Он учился балету уже более трех лет и многое умел. Нам задавали комбинации движений, которые надлежало изобразить. Многих движений я не знал, и Асаф мне их показывал, почти на пальцах, а я их тут же повторял. Мессерера тогда зачислили в выпускной класс, меня — в пятый. Короче говоря, я прошел ускоренный курс и через четыре года был зачислен в Большой театр.

— Вы — классический танцовщик,

ученик Александра Горского, в Большом театре танцевали во многих спектаклях, вашей партнершей была легендарная Екатерина Гельцер. Почему же вы так неожиданно перешли к увлечению народными танцами?

— В этом было косвенное влияние Большого театра. Меня увлекали массовые сцены и композиции в классических балетных спектаклях. В этом смысле характерные сцены в спектаклях Фокина и Горского были мне гораздо ближе академическим постановкам Петипа. Личность Михаила Фокина была очень интересна. Если бы не Дягилев, который сумел взять все лучшее, что было в искусстве, — художников, композиторов, хореографов, — объединить их и прославить, то мы бы сейчас говорили о продолжении фокинских традиций народности в русском балете. Дело в том, что, прославив себя, Дягилев не очень церемонился с другими и Фокина, как мне кажется, несправедливо и нечестно затоптал. Так что, говоря о народности в балете, мы вынуждены теперь вспоминать лишь Адама Гюшковского, который жил и творил в начале XIX столетия.

Характерные сцены напоминали мне детские впечатления от танцев на ярмарке в Диканьке, куда мы ездили из Полтавы.

— На сцене Большого театра вы ставили балеты "Футболист", "Саламбо", "Три толстяка", первым осуществили постановку "Спартак" Арама Хачатуряна... Как вы стали хореографом?

— Творческой победой театра был балет "Красный мак" 1927 года. Он вызывал в зрительном чувстве патриотизма. Зал ревел, когда танцевали народный танец "Яблочко". Современную тему в балете решено было продолжить. С этой целью и был создан сценарий балета "Футболист". Тенденциозная, бездарная агитка с такими действующими лицами, как Метельница и Футболист, которым противопоставлялись Напман и Напманша. В отличие от "Красного мака" работа не ладилась. Хореографам, а их было четверо, никак не давалась современная тема. В сценах футбола исполнялись классические па — туры, пируэты, поддержки. Это было похоже на карикатуру. Сцены вновь и вновь переделывались, но ничего не получалось. Тогда обратились ко мне. И вот почему.

Незадолго до этого меня пригласил Рубен Николаевич Симонов, с женой которого я встречался на занятиях в одной из московских студий, поставить пантомимную сцену в комедии "Красавица с острова Лю-Лю". Этот спектакль Симонов ставил в своей студии, которая так и называлась — симоновская. После премьеры в газете "Правда" появилась рецензия критика Гусмана, где автор хвалил и спектакль, и мою работу.

Прошло около года. Мне ничего не давали ставить в Большом театре, но я старался не терять времени: изучил систему Станиславского, эстетику Вахтангова, проштудировал историю искусства. Пока занимался самообразованием, директором Боль-

шого театра назначили некоего Бурдукова, который просидел тридцать лет в Шлиссельбургской крепости, — почетной должностью компенсировали его муки. Он был фигурой одинокой, не имел к искусству никакого отношения, и на подкрепление ему дали заплата, того самого правдивого корреспондента, который фактически и стал директором театра.

Однажды я столкнулся с ним в темном коридоре, под сценой. Он узнал меня, пригласил к себе в кабинет и спросил, могу ли я переделать второй футбольный акт. Я честно сказал, что не знаю, но могу попытаться. Поставил танцы в той нелепой сцене, где напманы сталкиваются с футболистами, и балет, который два раза не принимался художеством, принял! "Футболист" был в репертуаре полтора года. Больше он и не мог продержаться.

— Как сложилась судьба "Саламбо" и "Трех толстяков" — ваших спектаклей, которые пользовались зрительским успехом?

— Зрители действительно любили "Саламбо" Арендса по Флорен. Тогда театром руководила Елена Константиновна Малиновская, и это была лучшая эпоха Большого театра с точки зрения качества и уровня спектаклей. При Малиновской, которая меньше всех понимала в балете, но бесконечно беспокоилась об искусстве, была создана удивительная творческая атмосфера. Она и предложила мне в рекордно короткий срок, всего за полтора месяца, поставить "Саламбо". Его показали несколько раз, и выпал он из репертуара по нелепой причине. Эффектные декорации были сделаны из клеенки, которая быстро потрескалась, а новые так и не подготовили.

Я же в то время уже увлекся "Тремя толстяками". Сыграла свою роль и пьеса Юрия Олеши, и шумная премьера в Художественном театре. Наши балетные "Трех толстяков", которые вскоре сняли, любили показывать на детских утренниках. На спектакль ходили все дети членов правительств. Говорят, они просились у своих высокопоставленных родителей своих посмотреть балет, и тогда было отдано распоряжение Самуилу Самосуду, который и запретил "Трех толстяков", вернуть его в репертуар. В театре ходила шутка: "Самосуд над Моисеевым".

— Вы дружили с Арамом Хачатуряном, Ираклимом Андрониковым, Сергеем Смирновым — людьми интересными, неординарными...

— Я всегда дружил очень избирательно, и люди, которые со мной дружили, в дружбе были похожи на меня. К сожалению, близкие мне люди уже ушли из жизни. Давно нет Соломона Михоэлса, Сергея Смирнова — автора "Брестской крепости", Ираклима Андроникова... Мне до сих пор их не хватает. По существу, в моем возрасте уже трудно иметь друзей. Мне 98. Найти человека моего поколения трудно, а дружить с шестидесятилетним не получается — какие-то интересы и оценки не совпадают. Так что я пребываю в интеллектуальном одиночестве. Мне счастье, что рядом —

жена, с которой мы вместе более трех десятилетий. Ее я считаю совершенством. Ирина — мой ангел-хранитель, который помогает мне во всем. Не устаю поражаться ее искренности, доброжелательности, доброте.

— Уже более полувека вы ходите на работу в Зал имени Чайковского, рядом — памятник Маяковскому. А ведь вы были с ним приятелями?

— Это явное преувеличение. Я был знаком с Владимиром Владимировичем, но, конечно, не дружил. Мне тогда было двадцать лет, может быть, двадцать один. С Маяковским мы встречались в ВТО, тогда — РАБИСе, который был расположен в Воронцовском переулке. В шикарном просторном подвале была хорошая биллиардная. Туда, в театральный "спортзал", часто приходил поэт. Он великолепно играл на бильярде, отличался непревзойденной меткостью. Я тоже увлекался этой игрой. Правда, мы предпочитали разные игры. Я отлично играл в "пирамиду" — затажную игру, требующую выдержки и терпения. Можно извести партнера тем, что постоянно ставишь шар на борт Маяковский в "пирамиду" не играл, любил "американку", которой я владел хуже. В эту игру мы и играли довольно часто, но выигрывал я редко, всего несколько раз.

— В чем вы видите направление развития отечественного балета? Как, на ваш взгляд, должен развиваться Большой театр?

— Если Большой театр замкнется только в классическом стиле, то вряд ли ему удастся добиться авангардных высот. Классика — это продукт своей эпохи. В период романтизма классика с гениальным открытием пуантов оказалась невероятно ярким выразителем идей времени. Она создала идеальный образ возвышенной танцовщицы, идеализировала женщину. Воплотила воздушность, легкость, невесомость. Жизель, сильфиды, феи, сказки, феиры — вокруг них возникла особая школа с определенным набором обязательных движений, уносящих нас в мир грез, подальше от реальности, которая воспринималась как прозаизм...

С тех пор романтический балет остался на том же месте и занял консервативную позицию. В балете идет дубле. Кто станет оспаривать, что любое искусство, а театр особенно, является выразителем нравов? Классический же балет изолировался от жизни. Иногда он приближался к ней, но потом вновь отступал. И чем дальше, тем этот разрыв проявляется все больше и больше. Если балет не научится вбирать в себя элементы спорта, гимнастики, не станет развивать свой язык, то он так и останется лишь принадлежностью прошлого. Никогда я не мог понять, почему в балете можно делать капризы и туры, но нельзя сальто, даже если это к месту. Почему жесты могут быть только благородными, а артист ходит так, словно демонстрирует свою походку? Классический стиль отстал от реальной жизни. Насколько я знаю, сейчас Большой театр пытается выйти из изоляции. С высоты своих лет уверен, что этот путь — путь мучений и терзаний. Но все рождается через боль — ничто не бывает сразу.

Изоляция крупных театров всегда казалась мне спекулятивной. Потому что любой спектакль, как и его создатели, — продукт своего времени. Допускаю, что в Большом театре может быть пять вариантов "Лебединого озера" на одну и ту же музыку, но с пятью разными концепциями. И каждый, показанный через пятьдесят или сто лет, отразит время постановки. Большой же постоянно переделывает старые балеты, занимается приживанием заплата.

— Вы считаете, что система классики способна трансформироваться?

— Классика — это фундамент, та техническая база, которая расширяет диапазон движений человека, их амплитуду. В чем разница между простым человеком и тем, кто прошел классическую школу? Последний может легче прыгнуть, лучше держать равновесие, выше поднять ногу. А уж как исполнять эти навыки, полученные в балетной школе и необходимые танцовщику, должен решить

хореограф. Классическая школа — база, которую нужно пополнять.

— Многие проблемы нынешнего балета связываются наблюдателями с недостаточной, если можно так сказать, образованностью хореографов. Вы согласны, что хореограф должен быть философом, мудрецом?

— Не обязательно. Совсем не надо, чтобы он много знал. Но он должен быть неординарен и талантлив в творчестве, обязательно чувствовать реальные черты своего времени. А если он начнет выражать современность романтически и на пальчиках, то это будет смешно.

— Кто из современных хореографов вам близок?

— Роббинс, Кранко, Баланчин. Нравился ранний Эйфман периода его балета "Безумный день". Тогда он ставил весело, остроумно, блестяще. Его "Идиот" и "Красная Жизель" мне не близки. Достоевского нельзя выразить без слов. А когда ставишь балет о великой балерине, в данном случае Спесивцевой, то я как зритель должен поверить, что она великая танцовщица. А для этого нужно поставить хотя бы один выразительный танец, а уж потом рассказывать о ее трагедии. У Бежара, на мой взгляд, маловато танцев, все больше — хodge "вокруг". И его "Болеро" Равеля для меня — аэробика, положенная на музыку, а не танец.

— Но ведь многие — и зрители, и специалисты — с вами не согласятся. В Америке, например, балеты Эйфмана обожают...

— Мне очень нравится такая чеховская фраза: "Они хотят свою ученость показать и говорят о непонятном". Зрители во все времена не хотят признаваться в том, что они ничего не понимают.

В Америке нелепая ситуация: то, что понравилось Анне Киссельгоф, критику "Нью-Йорк таймс", отрицать считается неудобным. Но жить-то надо своим умом. Американская публика очень смешная. Они будут ломиться на драму, если в спектакле есть какой-то невероятный трюк. Например, падает люстра на головы актеров. Эпатажем, мизансценами и режиссурой можно поразить, но на время, а на века — понятно — останется другое.

— Когда-то артисты вас очень боялись, называли "хозяином". Вы стали мягче?

— Хозяин — это звучит уважительно. В ансамбле я действительно хозяин, мне всегда было проще, чем руководителем Большого театра. Большой театр представляет искусство огромной страны, имеющей высокую культуру, богатое наследие и обязан этому соответствовать. Я же — сам создатель, и на ансамбле нет гнета вековой истории. Мы начали свое дело, и оно будет жить до тех пор, пока его будут продолжать.

Сейчас, конечно, я уже меньше вникаю в дела, не связанные с творчеством. А раньше занимался всем, был в курсе всех дел.

— В чем секрет вашего долголетия?

— Трудно ответить. Считается, что молодежь живет надеждами, а старики — воспоминаниями. Но когда человек замыкается в воспоминаниях, то он осязательно отстраняется от жизни. Я, конечно, всегда помню о прошлом, но живу настоящим. Каждый день прихожу на репетиции. Только сегодня мне трудно репетировать дважды в день, и я прихожу один раз. Чаще всего на утреннюю репетицию, но если есть концерт, а их я не пропускаю никогда, то на вечернюю. Может, помогает то, что я никогда не пил и не курил, очень долго занимался классом, на репетициях всегда показывал сам танцовщикам, как делать то или иное движение, выстраивать логику композиции. А теперь ежедневно делаю дыхательную гимнастику, которую составил из разных систем.

Мы, люди, постоянно совершаем одну и ту же ошибку: слишком много живем внешней жизнью и слишком сильно реагируем на ее обстоятельства. Чем разрушаем себя.

Беседу вела
Елена ФЕДОРЕНКО

Фото Владимира ВЯТКИНА