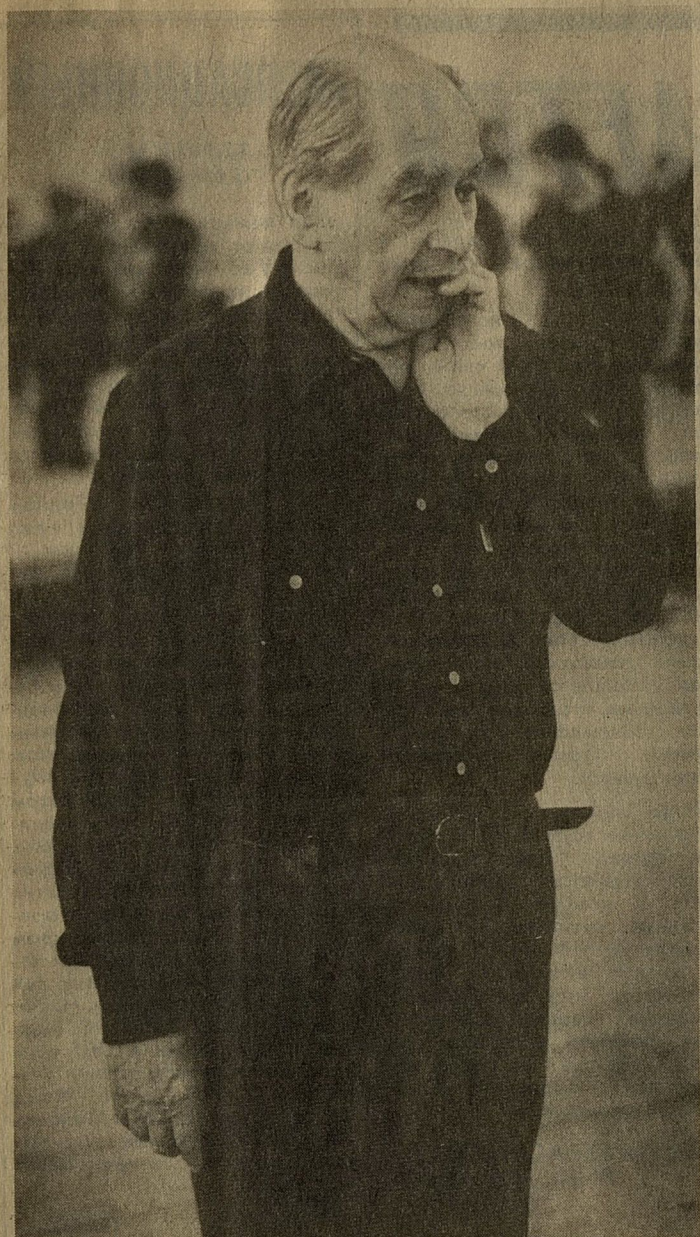




Моисеев... Целая эпоха в советской хореографии. Личность сильная и неоднозначная. Его отец был русский дворянин, юрист и философ, мать — парижская модистка, полурумынка — полуженка. Как сыну дворянина Советская власть отозвала Моисееву в избирательных правах. Как руководителю коллектива, ставшего в числе немногих других визитной карточкой страны, — настоятельно рекомендовала вступить в партию. Он не сделал этого. Его не тронул никто — ни всевластный Генералиссимус, ни вспыльчивый Кукурузный король, ни честолюбивый Герой застоя. Ансамбль его был любимцем Кремля. Но редкий артистический коллектив знал и ту необыкновенную всенародную любовь, которой уже полвека окружены моисеевцы.

Элитарный художник и художник народный. Насколько это совместимо, если между советским немнклатурным «светом» и «простым» народом — пропасть! Этой «неубиленной» теме и посвящена сегодняшняя беседа нашего корреспондента с Игорем МОИСЕЕВЫМ.

ступить против назначения на пост руководителя балета В. Тихомирова. Это была достаточно громкая история «молодежного бунта» в Большом. Но не бывает худ без добра: именно тогда у меня появилось время для посещения библиотеки. Позже, когда я уже стал балетмейстером, мне приходилось постоянно сталкиваться с недоверием руководства театра, впрочем, вполне объяснимым. Все привыкли к тому, что балетмейстерами становились зрелые танцовщики, уже заканчивавшие артистическую карьеру. А мне было 24, когда я стал постановщиком, — случай в истории балетного театра почти беспрецедентный. Но главная причина, заставившая меня покинуть ГАБТ, заключалась в следующем: то, что впоследствии я сделал в своем ансамбле, я мечтал сделать в Большом, силами его артистов. Если бы мой замысел тогда осуществился, — кто знает, может быть, мне удалось бы воплотить все, что я собирался. Но мою идею высмеяли...

— Вы хотите сказать, что ваше детище — ансамбль с мировой известностью, по сей день являющийся эталоном в области народного танца, — не тот результат, о котором вы некогда мечтали?

— Моей конечной целью было создание театра с труппой такого уровня, при котором я мог бы осуществить любую постановку, вплоть до классического балета. Но, по-видимому, это уже не получится...

— Что вам помешало? Разве ваша творческая воля когда-нибудь была стеснена? Разве не было на протяжении сорока семи лет при ансамбле школы

пришел сначала к хореографическим миниатюрам, а потом и к одноактным балетным спектаклям, таким, как «Цам», «Полесские пляски» или «Ночь на Лысой горе».

— Были ли у вас периоды творческого кризиса?

— Нет, кризис, я думаю, возникает тогда, когда художник теряет связь с обществом, когда его творчество не встречает зрительского интереса, он и аудитория перестают понимать друг друга. Или же когда художник не обогащает себя новым материалом, новыми впечатлениями. Видите ли, если в карман ничего не положишь, ничего оттуда и не вынешь.

— Значит ли это, что у вас не было неудачных работ?

— Конечно, были. Но я не настолько примитивен, чтобы показывать свои неудачи зрителю. Я уже в репетиционном зале вижу — не получается. Тогда снимаю номер, и все. Надо уметь как-то разделить себя надвое: один делает, другой смотрит со стороны и критикует. Это свойство каждому художнику нужно в себе развивать, иначе он будет часто и болезненно ошибаться... По мелочам и у меня было много ошибок, потому что мне часто приходилось делать танец раньше, чем я имел возможность досконально его изучить.

Бывало и так, что лет через десять — пятнадцать я какие-то номера переделывал, это не значит, что прежний вариант не имел успеха, но он был менее достоверным. Знание ведь беспредельно, можно знакомиться с чем-то всю жизнь и так ничего и не сделать, а можно наоборот — пытаться де-

— Влияла ли смена высшего руководства в стране на вашу судьбу и судьбу ансамбля?

— Нет. Лозунг «Крепить дружбу народов» всегда был в чести, и наше искусство никогда не противоречило ему. Мало того, ансамбль потому и был поднят на такую высоту, что он, может быть, ярче и лучше, чем все другие коллективы такого рода, реализовывал его.

— Следовательно, вы оказались вне критики!

— А что такое критика? Если профессиональный анализ хореографической работы с объяснением причин удач или неудач, с умным советом, как сделать лучше, — то такой балетной критики в Советском Союзе я вообще не знаю. У нас — либо восторженные вопли с изрядной долей подхалимажа, либо информационное сообщение... Впрочем, поначалу у меня с критиками были столкновения, не все ведь сразу приняли ансамбль. В частности, был такой ведущий критик Ивинг, который сказал, что мы занимаемся подделкой, что все наши поиски, в особенности в области русского танца, не отвечают принципу народности. Помню, в 1938 году (мы тогда еще не были «кремлевским» ансамблем) в ВТО состоялась трехдневная дискуссия на эту тему при огромном стечении народа. К сожалению, ее материалы у меня не сохранились...

— Может быть, вы припомните хотя бы некоторые ее аспекты?

— Ну, например, едва ли не главное обвинение Ивинга звучало так: «Русские танцы у

цесс этот, похоже, мало кем осознается... Между тем его исходным пунктом, на мой взгляд, как раз и стало снобистское отношение к народному танцу, непонимание того, что фольклор, поднятый на профессиональный уровень, — большое искусство.

— Какими материалами вы обычно пользуетесь в работе? Могли ли вы, скажем, специально поехать в какую-то страну, чтобы на месте изучать национальное танцевальное искусство?

— Это и сегодня для меня крайне проблематично. Это мог позволить себе Горский, который, готовясь к постановке «Саламба», отправился вместе с Коровиным на развалины Карфагена. Но то было до революции... Для меня в подготовительный период очень важны музыка и фотографии костюмов. Если носят, скажем, длинные платья, значит, можно сказать наверняка, что движения будут скользкими, исключая прыжки. Вообще по костюму можно «вычислить» многие танцевальные элементы. Ну а дальше надо открывать литературные источники, книги по искусству...

— Известно, что у вас огромная библиотека, и большую ее часть составляют как раз книги по искусству. Что еще можно найти в ней?

— Мои вкусы очень традиционны — я люблю Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого. С современной литературой сложнее. Броская левизна и эпатажирующая модность мне всегда были несколько подозрительны, я долго присматриваюсь, прежде чем что-то полюбить. Но, скажем, с Ахматовой или Пастернаком мне все стало ясно сразу — это классика.

— Были ли у вас сомнения на этот счет в те годы, когда их клеймили позором и называли пасквилетами?

— И тогда не было. Я понимал, что эти акции — дело рук невежд. Художник не может не заметить чего-то значительного в искусстве, даже если сам он не поэт, не музыкант...

— Интересны ли вам литературные русские зарубежники?

— Я прочитал едва ли не всех еще тогда, когда одно упоминание их имен здесь было крамолой. Читал, конечно, за границей. Среди них немало очень хороших писателей, и их сочинения тоже есть у меня в библиотеке. Кроме всего прочего, я большой поклонник индусской философии и неплохо ее знаю. По-видимому, перешло ко мне от отца, всеерьезно занимавшегося и собравшего по этому предмету большую библиотеку, часть которой теперь у меня.

Я безмерно уважаю индусских философов за то, что они умеют самую абстрактную идею облечь в необычайно зримую форму. Хотите пример? Ученик спрашивает учителя: «Что такое вечность?» А тот отвечает: «Представь себе алмазную гору высотой с Джомолунгму. И раз в тысячу лет прилетает на эту гору птичка, чтобы почистить о ее алмазные грани свой клюв. Вот когда гора сотрется — кончится вечность...» Эти несколько незамысловатых строк — плод большого искусства. Всю жизнь я стремлюсь воплощать в столь же ярких образах мои воззрения, веру, художественные принципы. Удалось ли? Мировое признание Ансамбля народного танца дает мне уверенность в том, что мои стремления были небесплодны, что наше искусство нужно людям. И тем я горжусь.

Беседу вел Л. ДОЛГАЧЕВА.

«И тем горжусь...»

— Мне не было нужды подстраивать свои принципы под партийную идеологию либо вкусы масс. Идея народности в искусстве, идея фольклора как той правды, на которую искусство должно опираться, всегда была мне близка. «Открыта» она ведь не коммунистами, ее истоки — в воззрениях народников. И воплощение ее началось не при советском правительстве, а еще в царские времена, вспомните хор Пятницкого или оркестр русских народных инструментов Андрея. Партия большевиков лишь воззвала идею народности в принцип государственной художественной политики. И первое время он «работал». Это потом хорошая идея была скомпрометирована неумными, некомпетентными людьми, взявшимися за ее воплощение. Говорили одно, делали совсем другое... А я делал то, что соответствовало моим собственным взглядам, моим желаниям и — так получилось — государственным лозунгам тоже. В своем искусстве я не солгал ни разу.

— Но политическая конъюнктура поразилла все области советского искусства. Могли ли избежать ее вы?

— Если только считать политикой хореографическую миниатюру «Партизаны»... Но я так не считаю. Мне просто хотелось создать образ народа в Великую Отечественную войну. Может быть, довольно конъюнктурным был балет Большого театра «Футболист» В. Оранского, поставленный в 1930 году. Хотя, скорее, он был просто плохим — с нелепо политизированным сюжетом и неинтересной музыкой. В течение двух сезонов над ним работали балетмейстеры Лашилин и Жуков, но худсовет неизменно его браковал. И тогда заместитель директора Большого Б. Гусман уговорил меня переработать некоторые куски. За три недели я сделал заново второй акт, переставил одну сцену в первом, и балет пошел. Но сама идея такой постановки принадлежала не мне, я только спасал балет... Вообще, мне кажется, было бы неверным делать в нашей беседе

акценты на политических моментах. Политика в моей биографии имеет меньше всего значения. Я художник, и делал свое дело. Меня всегда интересовал человек как таковой, народное искусство как таковое. Моей главной целью было создание эмоционального портрета народа, и я всегда старался говорить языком чувств, а не языком лозунгов и плакатов.

— Я знаю, что интерес к народному искусству у вас возник еще в детстве. Как это произошло?

— Первые годы жизни я провел в Париже, потом мы переехали в Полтаву, где отец отбывал тюремное наказание за революционную деятельность. Мать хлопотала об его освобождении, а я в это время жил с тетками, запасными учительницами. Специфика этой профессии была такова, что, если где-нибудь в округе заболел учитель, их тотчас вызывали на замену. С ними я объездил едва ли не весь уезд, полгода нам даже пришлось провести в знаменитой Диканьке. Я видел и деревенские праздники, и ярмарки, и всевозможные игры, обряды, костюмы. Только особенно — уж не знаю почему — мне нравились танцы.

Интерес к народному искусству «подогревали» и путешествия, в которые брал меня с собой отец. Мы были на Севере, в Крыму, на Кавказе и Урале (позже я прошел с проводником едва ли не пол-Таджикистана), и всюду главным предметом моего внимания становились танцы. Так что к 1936 году, когда меня пригласили работать балетмейстером в Театр народного творчества, я был уже знаком хореографического фольклора и знал многих народных исполнителей лично. Некоторые из них впоследствии

стали первыми артистами моего ансамбля.

— Но вы начинали как классический танцовщик в 18 лет, после окончания балетной школы при Большом театре вас приняли в прославленную труппу, и, по словам Касьяна Голейзовского, у вас было большое будущее. Вы без сожаления оставили эту карьеру?

— Дело в том, что довольно рано — к 22 годам — я утратил интерес к просто исполнительству. Вероятно, это было связано с тем, что в девятнадцать я познакомился с Луначарским и начал посещать его «четверги», на которых бывали Маяковский, и Тарнов, и Барбюс, и Мейерхольд... Чтобы хоть как-то «соответствовать» этим людям, я записался в библиотеку Исторического музея и в течение двух лет прочитал огромное количество книг, главным образом по истории искусства. Я начал учиться с той целью, чтобы на одна тема, которая могла бы быть затронута на «четвергах» у Луначарского, не оказалась для меня неизвестной. Но постепенно мне открылся целый мир, я понял, что, помимо танца, существуют и иные формы творчества. Появилась потребность создавать что-то самому.

— И такая возможность вам довольно скоро представилась. После удачной переделки «Футболиста» вас назначили балетмейстером ГАБТа. В вашем послужном списке — творческое возобновление «Саламба», постановка танцев в операх, в том числе в «Кармен», постановка «Трех толстяков». И все-таки вы ушли из театра. Почему?

— Моя жизнь в этом коллективе была не столь уж простой и радужной. Не прослушал я и года, как меня «наказали» двухлетней безработицей — за то, что я посмел вы-

ступил, в которой вы могли бы готовить танцовщиков именно такого уровня!

— Во-первых, наша школа только первый год существует как официально признанное учреждение. До этого она была едва ли не подпольной и, следовательно, не имела дотаций. При настоящем финансировании у нас были бы две параллельные равноправные дисциплины — классический танец и народный танец. Во-вторых, несколько лет у нас отняла война. Ни о каком развитии тогда не могло быть и речи. Нужно было бороться за то, чтобы просто выжить. Иногда давали по три концерта в день, и на это уходили все силы. Мы выжили, мало того, внесли на оборону полтора миллиона рублей. Но еще не кончилась война, как нас послали за рубеж.

Первая крупная поездка была в Финляндию. Мы работали в основном для советских частей, но иногда давали концерты и для местной публики. А она тогда была очень враждебно настроена по отношению к нашей стране. Помню, вначале финны демонстративно скрещивали руки на груди, давая понять, что на аплодисменты нам надеяться нечего. Но после двух-трех номеров все равно не выдерживали, и концерты, как правило, заканчивались криками «ура!». Мы тогда впервые поняли, как много может сделать искусство для взаимопонимания народов. Но это поняли не только мы — с тех пор ансамбль без конца гастролирует за границей. А находясь в постоянных разъездах, трудно как-то последовательно и логично развиваться.

Таким образом, то, что я рассчитывал сделать в гораздо более короткие сроки, растянулось на десятилетия... Но я все-таки горжусь, что от отдельных танцевальных номеров

постепенно углубляя свои знания. Но крупных ошибок у меня не было, потому что я не берусь делать того, чего не знаю совсем.

— А были ли у вас ошибки другого рода — которые могли стоить вам карьеры или жизни?

— Почему же нет? Но я не хотел бы о них говорить, потому что они вне сферы искусства и связаны больше с политической. А любой художник, как мне кажется, должен интересоваться обществом лишь в тех пределах, в каких он нужен обществу. Все остальное — его личное достояние.

— Я рискую показаться бестактной, но мне хотелось бы продолжить тему, которая вам не очень по душе. Вы вправе не отвечать... И все же — наше общество, как оказалось, сильно заблуждалось. Разделяли ли вы его заблуждения?

— Смотря какие.

— Скажем, относительно того, что построенный в Советском Союзе социализм — самая прогрессивная и гуманная система в мире.

— На этот счет я не ошибался никогда.

— То есть?

— Потому и в партию не вступал.

— Многие не знали или не хотели верить в то, что на протяжении четверти века едва ли не половина страны была концлагерем. Вы верили!

— Моего отца неоднократно ссылали (к счастью, это было до 37-го года) за то, что он как адвокат брался вести дела арестованных НКВД. Я ответил на ваш вопрос?

Моисеева искусственны, потому что каждому движению в них можно подобрать французское название». На что я ему отвечал: «Смешно строить доводы на том, что французы по-французски дали названия движениям, которые уже существовали в народном танце. Мы и в медицине пользуемся латинским языком, но это не значит, что аппендицит мог быть только у древних римлян». Мне без особого труда — а тот, что прав, всегда имеет преимущество — удалось доказать, что ансамбль идет по верному пути... В последние же годы, насколько я знаю, балетные критики об ансамбле вообще не писали. По-видимому, считается, что народный танец — не искусство.

— Это, вероятно, одно из проявлений сегодняшней «нестыковки» двух явлений — народного танца и классического балета...

— Но я не зря говорил, что хотел бы ввести в нашей школе-студии две равноправные дисциплины — классику и народный танец. На мой взгляд, одно без другого существовать не может и не должно. И то, и другое — двуединая опора балетного искусства. Классика — условный ключ к миру возвышенных чувств или миру сказки, мечты.

Характерный танец, являющийся по сути театрализованной формой народного, был языком реальных героев, описанных всей ступней на земле. Я говорю «был», потому что этот вид танца в балете сегодня практически отсутствует. И Золюшка, и Фея танцуют на пальцах. Все оказалось выкрашенным одной краской, и драматургического столкновения реальности и фантазии в спектакле не происходит. Обеднение балетного языка началось не сегодня, но про-