

# О коровах возле станции метро, балетной нотации и блистательном десятилетии Мариинского театра

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1514>

16 декабря 2012

## Собеседник

Вихарев Сергей Геннадьевич

## Ведущий

Скляревская Инна Робертовна

## Дата записи

Беседа записана 16 декабря 2012 и опубликована 1 июля 2013.

## Введение

В этой беседе известный балетмейстер рассказывает о своей совершенно небалетной семье, о детстве на окраине Ленинграда и о том, как еще в детском саду он с упоением танцевал, а знакомая родителей подсказала отвести его в балетную школу. О своих учителях — Наталье Михайловне Дудинской и Константине Михайловиче Сергееве, театральных критиках, о возникновении интереса к истории танца и о событиях, предшествующих легендарным постановкам. О том, как записывают балет на бумаге и какие существуют системы балетной нотации. Как восстанавливал балет вековой давности по архивам и какие споры эти постановки вызвали в театральной среде. Конец разговора посвящен тому, как в Мариинке начался и закончился «золотой век Махара Вазиева и Павла Гершензона».

К сожалению, по техническим причинам полностью публикуется только текст беседы, аудио и видео представлены фрагментом.

**Инна Робертовна Скляревская:** Пожалуйста, я вас слушаю.

**Сергей Геннадьевич Вихарев:** Все началось как будто внезапно, но на самом деле, я так думаю, что моя вся жизнь к этому шла. Хотя я абсолютно человек не из театральной среды, мои родители очень простые люди, советские абсолютно, не имеющие отношения ни к музыке, ни к театру, ни к живописи — ни к чему, они абсолютно простые люди.

**И.С.:** А кто они были?

**С.В.:** Мама работала на телефонной станции, отец работал водителем. То есть, он вообще сирота был, с детства, последний ребенок в семье, и во время войны их разбросало, всю семью, и он где-то в пятнадцать лет уже поступил в армию и обучился там водительскому искусству. Я все-таки это считаю искусством — умение водить машину, я этим искусством не владею. И он с армии, с этих времен так и остался водителем. Он работал — как это теперь называется, над атомным проектом, когда под Петербургом, тогда Ленинградом, стали военные ставить ракеты, его перебросили под Зеленогорск, там строили базу военную, вот эту бетонную дорогу, и там должны были ездить эти атомные бомбы и охранять наш покой и сон. Его туда отправили, и он работал в этой военной организации, строительной. И там же, естественно, наладили связь, а связью занималась моя мама. Она закончила техникум, в Москве училась, тоже была наполовину сиротой, потому что мать у нее умерла при родах ее, жить было негде, и она жила под Москвой, училась в Москве и ее по распределению отправили работать тоже в Зеленогорск. Там они встретились, мои родители, абсолютно простые люди, поженились и родился я, в Зеленогорске. А потом мы переехали в Ленинград, тогда на последнюю улицу города, нам дали квартиру: был такой проспект Науки, я приехал туда...

**Очень смешное воспоминание: я помню, там, где метро Академическая, вы знаете, да, там паслись коровы. Стоял наш дом последний, прямо здесь вот, где сейчас проспект Науки, паслись коровы, там были поля, речки, пруды.**

**И.С.:** В каком году?

**С.В.:** Это 67-й, наверное, год.

Вот там я рос, прекрасно помню Зеленогорск, мне очень нравилось. Мне очень нравилось там, где мы жили на проспекте Науки, причем, такая абсолютно советская семья, но в тоже время я сразу потянулся с детства к театру, именно к танцу, потому что уже в детском саду, — я помню себя прекрасно, — какие-то уроки танцев, и я уже какие-то «ковылялочки» [делал], и меня всегда хвалили, «Сереза, молодец, как хорошо», с этими ушами зайчика естественно был, вся эта детсадовская эстетика, все это прошел, все это хорошо помню. Все время, когда приходили гости к нам в семью, я все время танцевал. Ну, естественно какая-то пришла тетя Ида, я ее прекрасно помню, и тоже сказала: «Люда, — моя мама это Людмила, — тебе надо его отдать в балетную школу». Что такое балетная школа никто, естественно, не знал, все это было в новинку, но вот как-то все-таки и я настоял, наверное, потому что очень хотел чем-то заняться, не только ходить в школу, где учился ужасно плохо. Сейчас вспоминаю — это был какой-то ужас: одни двойки, и я не понимал вообще, что от меня требуется, что от меня хотят, почему я должен складывать эти цифры, почему я должен читать эти тексты, записывать, — в общем, учился плохо, но вот чего-то творческого мне всегда хотелось, и я как-то настоял, чтобы меня отвели в какую-то танцевальную балетную школу, о которой естественно никакого представления ни моя семья, ни я не имели. И я помню, как таким летним днем у нас путешествие целое было, потому что тогда метро на проспекте Науки, естественно, не было, и вот мы ехали очень долго, потом долго шли, и вот пришли на улицу Зодчего России. Помню, когда мы только вошли в подъезд, эта знаменитая прохлада: когда с жары тыходишь в петербургский старый дом, прохладно всегда. И вот это ощущение, и старые стены; встречает нас учительница, которая меня просматривала, это оказалась Анна Петровна Бажаева, такая знаменитая,

всем известная педагог, ученица Вагановой. Но еще она была женой Ширяева, если знаете. Так вот, она была женой его сына, Ширяева. И именно она, Анна Петровна Бажаева, мой первый педагог, который принял меня в школу, она же сохранила этот ширяевский видеоархив, который «Забытая премьера», — знаете, да, эти фильмы: ширяевский архив видеодокументов. И даже в блокаду у нее это все стояло, потом она передала людям, которые сейчас сделали этот фильм. Она ничего не посмотрела, она просто знала, что это что-то очень ценное, что осталось ей от — не знаю, как он — деверь, сват?

**С:** Отец мужа?

**В:** Отец мужа. Ширяев — ассистент Петипа. Вот эта вот Анна Петровна — это сейчас только выясняется, становится понятно, откуда все ноги растут. Но вот Анна Петровна почему-то в меня поверила, потому что данных у меня, как я теперь понимаю, особых не было для поступления, были проблемы, физические просто, потому что я немножко сутулый был и всю жизнь оставался сутулым, и выворотности у меня не было, ни громадного прыжка. Ну, в общем, такой мальчик — можно было брать, можно нет. Но она как-то в меня поверила, и вот я очутился в школе, естественно, не занимавшись до этого ничем.

” Мне было очень трудно и тоже как бы непонятно, но мне нравилось, и уже где-то через три месяца я вышел на сцену и дебютировал на сцене Кировского тогда театра, хотя до этого, естественно, я никогда в этом театре не был и не понимал, что будет, и танцевал солдатиков в «Дон Кихоте» и поварят.

## Первый выход на сцену. Обучение в балетной школе

Вот мой первый [выход на сцену] я помню очень хорошо. Лидия Михайловна Тюнтина, тоже знаменитая артистка, участница баланчинских первых «Молодых балетов»... меня она как бы поставила... выпускала всегда на сцену, потому что я очень много был занят в производственной практике, так это называлось. В общем, мне очень сразу понравился балет, потом какие-то у меня появились успехи, я получал на годовых экзаменах три с плюсом, — а это считалось очень большая оценка, три с плюсом. Мы-то были все по двенадцатибалльной системе, при царе была двенадцатибалльная система.

**И.С.:** А была двенадцатибалльная система?

**С.В.:** Да. А потом при советской власти сделали пятибалльную, но балетные как всегда исхитрились: они оставили это все по-старому, только добавили к этим, к оценкам, к «три»: «три минус», «три» и «три плюс», т.е как бы все стало почти как при бабушке, да.

**И.С.:** То же самое в Средней художественной школе при Академии Художеств.

**С.В.:** Да. То же самое. Как при бабушке, так и осталось. В общем, «три плюс» у меня было, и потом как-то неожиданно «четыре минус», вдруг в каком-то пятом-восьмом классе мне ставят пятерку. Это уже у меня, конечно, успех и большая радость, и значит, у меня какие-то появились перспективы. По школе потом, попозже? Могу подробно говорить.

**И.С.:** Можете сейчас говорить. Как вам удобно. Давайте дальше.

**С.В.:** Ну, в общем, Анна Петровна Бажаева — мой первый педагог. Вторым педагогом была Марина Владимировна Боярчикова, мать Боярчикова — хореографа нашего, тоже знаменитого. Потом два года у нас преподавал Адольф Сагманович Хамзин. Мы были его первые дети, он тогда был еще неопытным педагогом, конечно, с нами намучился страшно, всегда нам говорил: «Ну, я свечку поставлю, когда от вас избавлюсь». Мы его, конечно, доставали и мучили, жизни у него с нами хорошей не было.

А потом нам посчастливилось (мне, в частности, посчастливилось), и нас взял Владлен Семенов,

это премьер Кировского театра, муж и партнер Ирины Александровны Колпаковой. И вот он нас выпускал уже, и последние четыре года я у него учился. И потом, уже когда пришел в театр, тоже с ним работал, все свои двадцать лет творческой жизни. Сейчас он, слава богу, жив, вот у него был юбилей, 80 лет. Не увиделись с ним, потому что он сейчас работает в Америке, живет там с Ириной Александровной. Она работает в АВТ, он в АВТ дает уроки.

Так что вот так вот сложилось с педагогами с моими. Еще, было, конечно, очень много интересных встреч в училище — это сейчас я понимаю, что они интересные, потому что Мариэтта Харлампиевна Франгопуло — знаменитая тоже, деятель педагогических... и сама артистка, и тоже участница «Молодого балета» Баланчина.

**И.С.:** Она ничего не рассказывала?

**С.В.:** Ну как она — понимаете, какая у нас с ней была разница! Я с ней подружился очень, но подружился так, как может подружиться очень взрослый человек с крошкой. Потому что мне было лет десять-одиннадцать, когда она... Я ее прекрасно помню, — у нас были когда «окна», ну, когда не было уроков, я очень любил прийти к ней туда вот, в музей театральный, и смотреть эти бесконечные альбомы, которые лежали. Это была такая комната, прекрасно ее до сих пор помню, на пятом этаже. Рядом был музей, раньше, тогда. Он не был внизу, а был наверху.

В музей была всегда открыта дверь, могли кто угодно зайти, единственное исключение было, когда в нем она читала лекции об истории балета и истории театра. Тоже легендарные лекции, вот старшие артисты, которые на них учились, они вспоминали о них как о чем-то невероятном, потому что они, конечно, не изучали никакую историю балета, они обсуждали всякие сплетни, разговоры, ну, какие-то воспоминания, кто как танцевал, и никакого точного курса не было, а было очень интересно и, в общем, я думаю, интерактивное общение, наверное, так лучше это назвать.

И вот я часто приходил, и она меня заметила почему-то, я не знаю. И мы с ней познакомились, я сказал, что меня зовут Сережа, что мне очень нравятся эти альбомы, мне нравится смотреть, все это изучать.

**” В действительности я ничего не понимал ни в истории балета, ни в истории искусства, ни в истории вообще, но мне просто нравилось это все созерцать сначала как любому, наверное, человеку: сначала он должен рассмотреть**

И вот я рассматривал там и то, чем я собираюсь заниматься: смотрел артистов, фотографии, книги, и она как-то меня стала привечать и даже подарила мне книгу с надписью — она выпустила книгу, «Золушка» называлась, такая тоненькая. Вот она до сих пор у меня и лежит, эта книга Мариэтты Харлампиевны. Как-то я сказал: «Как я хочу, чтоб мы у вас учились!». И она так посмотрела на меня и говорит: «Ммм... наверное не получится». Так и действительно не получилось...

**И.С.:** Чтобы вы учились?

**С.В.:** Я хотел, чтобы она читала нам, но она посчитала, что годы, наверное, все-таки не совпадут. Я помню это очень хорошо, как она закатила глазки и сказала: «Наверное, все-таки не получится». Ну так и не получилось. Потом массовые реорганизации, она заболела, ушла, потом музей переносили несколько раз, этот наш несчастный...

Но все равно, меня потом свела судьба с нашей... кто пришел ей на смену. Это Ольга Игоревна Маевская. Вот это действительно были лекции, она очень строгая, с таким голосом — «Публий Теренций Афр!», она всегда так говорила очень аффективно. Она была потом, как говорят, любовницей Якобсона. И она с ним ездила в Италию. Она приехала в очень модных одеждах, даже несколько вызывающих, потому что мы на нее смотрели как на какое-то чудо! Вот она в короткой юбке, кожаные сапоги, роскошно выглядела — нам казалось, что она женщина с обложки. Она тоже очень была активная, естественно



нашему руководству очень не понравилась, и Ольгу Игоревну сразу после нашего выпуска, — а выпускались мы у нее по истории балета и истории театра, она читала лекции, — ее убрали из музея. А в музее она попыталась сделать какую-то реорганизацию, привести все в порядок, она заказала витрины, что-то положила, где-то с кем-то связалась с каким-то... с ЛОМО, в общем — все это так-то в советском стиле, но было сделано под музей хотя бы.

Она нам рассказывала: «Вы знаете, я нашла книгу, есть такая книга: Степанов, нотация, запись танцев». Я это очень хорошо помню. Меня это впечатлило очень, потому что эта книга лежала в такой стеклянной витрине. Она сказала: «Вот я ее отреставрировала, нашла, вот эта книга записи танцев по системе Степанова». Я это почему-то, я не знаю почему, я это очень хорошо запомнил, у меня это все отложилось.

И представляете, через 25 лет после этого я начинаю заниматься этим, начинаю искать эту книгу Степанова. Да, а она еще сказала, что «когда я ее открыла и отреставрировала, к нам иногда приезжали иностранцы и говорили: „А вот давайте мы у вас купим эту книгу“», и предлагали ей по тем временам, — она нам это сказала, — «тысячу фунтов». Это были безумные деньги. Это действительно книга с нотацией Степанова, его записью как записывать танцы, учебник, по которому потом уже издано это учебное пособие. А это для типографии: так, как партитуры готовят, подготовительная вещь. Эта книга там лежала. Потом я стал искать ее, а ее нет, она действительно пропала, кто-то все-таки позарился на эту тысячу фунтов.

Вот этот мой рассказ как подготовка, может быть и правда, что в нашей жизни все эти встречи очень неслучайны. Что нас какая-то судьба ведет. Вот верите вы или нет? Такие вещи действительно были. И вот когда мне в каком-то там 90-м (проскакиваем 20 лет моей творческой жизни, — назовем это так: творческая жизнь)...



"Спящая красавица" реконструкция спектакля М.Петипа 1890г. Постановка С.Вихарева, 1999. Большой вальс из 1 акта.

## Хореографическая работа

**И.С.:** Творческая жизнь — это когда вы танцевали?

**С.В.:** Ну да. Это никакая не творческая жизнь, это просто работа. Двадцать лет моей работы в театре. Почему-то ее называют творческой жизнью, а на самом деле это не творческая жизнь, а это работа, это заработок, это часто очень прозаично. Это не любят журналисты, это не любит публика, но это такая же работа, как и все. Ну да, да, повезло, что ты выходишь на сцену, но вот это работа. В общем, 20 лет моей работы, и вот пришло новое руководство в балет, Махар Хасанович Вазиев, Валерий Абисалович Гергиев, они такие молодые, они хотят что-то сделать новое, и вот у них, значит, идея: надо что-то сделать с классикой. И так как они знали, что я интересуюсь балетом, это не просто моя работа, но еще есть какое-то хобби у меня, что я интересуюсь, могу рассказать, в чем отличие Тамары Карсавиной от Анны Павловой, что все-таки редкость.

**И.С.:** В театре это редкость?

**С.В.:** Ну вы знаете, многие могут и не знать. Когда, вы знаете, — отступим! — когда я приступил к постановке «Петрушки», — попросили меня сделать «Петрушку», — и пришли солисты балета, я говорю: «Ну, расскажите мне, что вы знаете о балете „Петрушка“». Ну, сколько там было: раз, два, три — четыре балерины Мариинского театра, Кировского — нет, уже Мариинского! — и четыре премьеры. Никто из них не мог мне рассказать даже сюжет балета «Петрушка». Я не говорю там о дате постановки и кто первый исполнитель. Ну вот, я отличался тем, что я это хотя бы знал. *(Смеется.)* И поэтому мне поручили заняться «Спящей красавицей». Ну, действительно так. Если грубо говорить.

Ну, а кто может, в русском театре? Нас же не учат этому ничему. Что-то знаешь, ну давай тогда, вот тебя и будем пихать на что-то дальше. Вот так это было триста лет одного и того же. Я уверен в этом, что люди невысоких интеллектуальных способностей двигали это дело, двигали это искусство.

**” Это были — правильно! — ремесленники в основном, и я считаю себя тоже ремесленником. Я не какой-то там хореограф, гений или что-то: я ремесленник. Я знаю, как это надо делать — примерно понимаю как, и в предполагаемых обстоятельствах как-то делаю.**

Ну, так. И вот мы на гастролях в Лондоне, показывают «Спящую красавицу», и как-то все не то. Махар Хасанович говорит: «Ну, Сережа, давай вот, займись „Спящей красавицей“, надо что-то сделать вот с этим, старым нашим». Я говорю: «Махар, ты с ума сошел!» А мы — у всех у нас, и особенно у питерских, у нас стойкая неприязнь к новым версиям, вот это новое, а мы должны по-старому, как у бабушки было, так и должно быть. Я говорю: «Ни за что!»

А до этого Олег Виноградов поставил свое «Лебединое озеро». И все это, конечно, гадость страшная, смотреть невозможно. Ну, надо новое было: вот он уехал в Нью-Йорк, труппа поехала в Нью-Йорк, и надо что-то, бесконечно с одним и тем же «Лебединым озером» невозможно, надо какое-то свежее название, афиша, новая постановка, «Лебединое озеро», касса соберется, импресарио будет доволен, а артисты как всегда будут по кулисам ворчать и говорить: «Какая гадость». И вот он действительно эту гадость поставил, один раз съездили в Нью-Йорк и больше это никогда не показывали.

И я тоже ему говорю: «Махар, нет, это невозможно. Нет сил. Я не буду это делать». И тут новое руководство, тут же начинает обрастать новыми людьми, вот Паша Гершензон появился, Тим Шолл, какие-то поэтессы, художники, в общем, жизнь закрутилась. И он говорит: «Ты знаешь, Сережа, у меня есть здесь вот такая идея, вот есть Гарвард, а там есть театральный архив, и вот там, говорят, по сведениям каких-то... что там что-то лежит, никто не знает что».

Ну, я говорю: «Тим, — это Тим Шолл, — съезди, ты американец, тебе ближе. Съезди, посмотри, что это

такое, и потом сигнализирую. Он съездил, посмотрел. Он не балетный человек, он театральный — писатель, хотел сказать, — ну, исследователь балета, да. Он говорит: «Ну, конечно, это неизвестно что, но очень похоже, что что-то с этим можно делать, на этом материале можно что-то найти. Из этого что-то может получиться, ты должен сам поехать».

Ну, естественно, театр нас не отправил. Я написал, тогда было модно, в фонд Сороса. Он всех спасал, помогал: библиотеки, музеи, вот и мы тут тоже как-то приписались, и я написал.

” **Всегда, изо всех интервью это вырезается, а я всегда говорю: фонду Сороса всегда спасибо. Ни в одном издании, как будто черная метка рядом стоит. Бедный Сорос, он многим помог!**

Вот, фонд Сороса дал денег, действительно, и на поездку, оплатил билет, гостиницу, еду, ну, и мы съездили. И еще на эти деньги я умудрился, экономя там, еще и Пашу Гершензона взять. А, Тим Шолл тоже взял грант, и он тоже с нами поехал, и тоже мы как бы напололам смогли там снять на троих квартиру, чтобы поселиться, ну хватило там поесть, в общем, слава богу. Большое спасибо всем грантодателям.

И Паша Гершензон, и мы, поехали, и каждый день, как проклятые в десять утра мы вставали — нет, вставали мы, конечно, раньше, в десять утра открывалась библиотека, мы в десять там, и до — кажется, до трех она работала, и вот мы сидели и смотрели весь этот архив, а потом начали что-то переписывать, какие-то записки делать, просмотрели практически со всех балетов. Поняли, что из этого можно сделать.

**И.С.:** А что там было?

**С.В.:** Двадцать балетов. Они все в разном состоянии, но эти балеты есть. Действительно есть, и это очень интересный архив, описи есть, и все известно, что лежит. Теперь это не секрет, раньше они не выкладывали и ничего не делали, а теперь даже в интернете есть рукописи, часть какую-то они публикуют.

Но это было — я забежал немного вперед.

Тим заказал «Спящую красавицу», копию сделали и нам прислали уже в Мариинский театр, это еще до моей поездки туда. В общем, сюда приехала рукопись, потом я поехал туда и стало ясно, что надо с этим что-то делать. Естественно, никакой записи танцев, ничего у нас абсолютно не развито. Еще когда-то, наверное, в 87-м году, Олег Михайлович Виноградов привел в театр даму, не помню как ее зовут, она — нотатор, у нее система нотации, я не помню, какая — по Бенешу, или... В общем, она стала обучать артистов балета в свободное от работы время. Ей выдали комнатку отдыха так называемую, и она там для желающих рассказывала о системе записи танцев. То есть это первое мое столкновение.

## Работа с системой балетной нотации

**И.С.:** А по какой системе она, их же масса существует?

**С.В.:** Нет, их там всего три, кажется. Но это точно не Степанов. Я думаю, что Лабана. Бенеш есть и Лабан. И Степанов, вот эти три. Еще есть какая-то северокорейская, но я не знаю, как она называется.

Она что-то сидела-сидела, кого-то обучала, человека четыре к ней ходило, я один раз пришел, посмотрел, мне показалось, что это неинтересно, ну, а потом она стала записывать, естественно, хореографию Олега Михайловича Виноградова. Хотела, наверное, увековечить, но тут началась видеореволюция, появились камеры, видеомagneфоны, в общем, тетеньку эту снесло. Больше я никогда ее не встречал. Она была очень милая и увлеченная, даже когда-то с нами на гастроли ездила с такой собачкой, с пуделем. *(Смеются.)* Ну, такая очень милая женщина. Вот мое первое столкновение... нет второе. Книга Степанова,

которая лежала, потом вот эта тетенька, ну и тут я остаюсь с рукописями из Гарвардской коллекции, начинаю это смотреть, вижу, что там рисунки, все понятно, но внизу строчечка: понятно, что записаны танцы, и они записаны как ноты.

Записано как ноты, но записаны танцы, а как их расшифровать? И тут я вспоминаю, что есть система Степанова и вспоминаю, что говорила Ольга Игоревна Маевская. Пошел в театральную библиотеку и говорю: «У вас есть что-нибудь по системе Степанова?»

Мне выносят вот этот учебник, который там лежит. Я начинаю его изучать... смотрю, понимаю, что мне сейчас... А постановка уже вот-вот, она уже объявлена! Объявлена в Нью-Йорке новая «Спящая красавица». Потому что вот пришли рукописи, мы говорим: «Да, можно!» и начинать надо работать. Ну, вот это все быстро-быстро, можно-можно. И я беру еще ассистента, Алису Свешникову. Говорю: «Алиса, помоги мне расшифровать»... И вот мы вместе с ней вот так вот на двоих быстро шифруем: вечером шифруем, утром репетируем, вот так вот.

**И.С.:** А что представляет собой эта система?

**С.В.:** Система — ну, очень просто, это линейки нотные...

**И.С.:** Нотный стан тоже?

**С.В.:** Да, нотный стан — четыре строчки, по центру, естественно, находится человек, и ножки у него либо вправо, либо влево. Определенное положение, перечеркнутая линия — это согнуто, на полу, наверху — обозначается там; если нота темная, значит, на полу. В общем, очень примитивная система, очень простая. Как все в России, все очень просто и гениально. Работает — не улучшай, да? Этот принцип. Потому что, мне кажется, что вот эта система Лабана, и то, что я смотрел, мне кажется, что они сложнее, а здесь все очень просто. Чем проще, тем лучше.

Ну вот, вышла «Спящая красавица», и большой был успех, и тоже об этом сегодня много написано, и много сделано, это какой-то 99-й год, апрель, десятое, кажется, число... А, тридцатое апреля, да. И вот какой-то, мне показалось, новый тренд возник. Новый, новый, новый, опять новый тренд, потому что — потом-то мы уже выяснили, что это уже во всем мире делают.

## О «настоящей аутентичности»

**И.С.:** Кто?

**С.В.:** Допустим, в Австралии пользовались этими записями. Но они не воспроизводили так, как мы, буквально.

**И.С.:** А тут надо сказать вот о чем: что за «Спящая» шла у нас, и что новая — это как раз та самая давно забытая старая «Спящая». Было восстановление подлинной «Спящей», восстановление оригинала.

**С.В.:** Я не люблю такие ярлыки, потом прицепили: «аутентичная», хотя мы никогда в жизни не говорили, что это аутентичность настоящая.

**И.С.:** Скажите, пожалуйста, что это.

**С.В.:** Есть хореографический текст, есть мизансцены; естественно, во что это одеть, во что обуть и что будет на задничке висеть. Естественно, тут же вопрос. И что делать. Мы стали смотреть материал, смотрели Вирсаладзе — что осталось от Вирсаладзе. Можно ли там что-то — как-то к советской сценографии и костюмам приделать эту старую хореографию. Сразу выясняется, что нет, потому что номенклатура костюмов, мизансцены, и все — невозможно. Начали рисовать новое, но это, наверное, тоже не хотелось, потому что ну как это — новое, это будет подделка. И слава Богу пришла такая идея — мы сначала пошли с Пашей, он отвечал за постановочную часть, пошли в музей и в Театральную библиотеку. В музее нашлись — полный комплект декораций старых, макеты, а где не было макетов —



фотографии. А в Театральной библиотеке нашелся полный набор костюмов, эскизов Всеволожского, все были идеально сделанные, прекрасные. И так все соединилось, получилось, что мы [взяли] старую хореографию, старые костюмы, старую сценографию и как бы сделали новую старую «Спящую». Да, понятно, что и художники, которые делали костюмы и сценографию, они что-то вносили свое, где-то чего-то не хватало, что-то дорисовывали, доделывали, додумывали. Понятно, что когда рисовали костюмы, что тканей таких сейчас нету, которые были. Даже несколько костюмов старой «Спящей», старой-старой, тоже сохранились.

” Мы понимали, что невозможно сделать из таких же материалов, с такими же красками, и в этом нас потом очень упрекали, и естественно, такие же вопросы — потому что говорили, что цвета не те, и ткани не так смотрятся, как будто кто-то знает, как они смотрелись до Октябрьской революции.

Хотя эта постановка, первая постановка, просуществовала до тринадцатого года, 913-го.

Потом уже делали Коровин и Головин вторую редакцию «Спящей красавицы», а потом Константин Михайлович Сергеев сделал третью редакцию в 52-м году, а вот моя, наша «Спящая» — это четвертая редакция. Ну, если так считать по хронологии, возвращение.

Ну, и, естественно, были какие-то лакуны в рукописи, и не всю хореографию и не все мизансцены было возможно реконструировать, а мы написали, что это реконструкция спектакля. Но реконструкция подразумевает [и] какие-то новые элементы. Нас в этом очень упрекали, и до сих пор спор продолжается. До сих пор есть страницы, исписанные людьми, которые спорят, это нравится, это не нравится, правильно я сделал, неправильно. Наверное, если я буду заниматься заново... при расшифровке тоже какие-то были ошибки мои, и Алисы Свешниковой, ну что сделаешь, мы работали в сложных условиях, потому что надо было быстро выдавать результат. Потому что заказчик — Мариинский театр — просил новую постановку.

## Реакция на обновленную «Спящую красавицу»

И.С.: А дальше?

С.В.: А дальше сначала был грандиозный скандал, хотя у спектакля был успех...

И.С.: Был же успех огромный!

С.В.: Нет, был громадный успех, зрительский, но в театре возник грандиозный скандал. Потому что оппозиция выстроилась этому проекту, этому спектаклю, чудовищная. Все педагоги были против.

И.С.: Почему? Как они это мотивировали?

С.В.: Ну... вот этим балетным консерватизмом.

И.С.: То есть?

С.В.: Им не нравились ни костюмы, ни декорации, ни новые танцы, которые там есть, все-не-нра-ви-лось. Вся имперская роскошь, все это. В прессе, если покопаться, все это можно найти, как люди высказывали свое мнение, и до сих пор высказывают, говорят, что это неправильно.

И.С.: Ну так это же гораздо ближе к оригиналу чем...

С.В.: Кто с этим разбирается, Инна?

И.С.: То есть речь шла о том, что никто в это не вникал. То, к чему привыкли — это и казалось эталоном.

**С.В.:** Конечно. Нет, нас поддержал тогда Вадим Моисеевич [Гаевский] и Поэль Меерович Карп. Было обсуждение, когда я сделал маленький кусочек пролога, мы пригласили Веру Михайловну Красовскую, Поэль Мееровича и Вадима Моисеевича. Вот они отсмотрели, потом Вера Михайловна не осталась на обсуждение, сказала, что все это ужасно...

**И.С.:** Не понравилось?

**С.В.:** Нет, она категорически была против.

**И.С.:** Но она-то человек абсолютно образованный.

**С.В.:** Она поняла, что не она открыла! Шестьдесят лет этим заниматься, — я думаю, что у нее ревность сработала чудовищная. Она знала об этом — наверное. Потому что она же тоже училась в те времена, могли ей сказать об этом. Посмотрите, как это смешно: она пишет книгу о Вагановой, пишет, что она подготовила одну из партий по бумажкам нотации Сергеева — Степанова, т.е она, Ваганова, знала эту систему и она знала, что есть такой архив, потому что Николай Сергеев при Вагановой восстанавливал многие балеты. И восстанавливал в то же время — есть же афиша: «Царь Кандавл», 16-й год, восстановлена Николаем Сергеевым по его записям, в системе Степанова. То есть это была царская афиша. И Ваганова это знала, и я уверен, что Вера Михайловна это знала.

**И.С.:** Значит Николай Сергеев, он был... как называлась его должность?

**С.В.:** Режиссер.

**И.С.:** Он был режиссер. И в какие годы он работал?

**С.В.:** Сейчас все это очень хорошо написано у Теляковского.

**И.С.:** Это понятно, просто сейчас давайте мы про это скажем.

**С.В.:** Это у Теляковского написано, как приходил к нему Сергеев, так что есть дата даже, день и дата, когда к нему пришел Сергеев и предложил делать этот архив, т.е. записывать спектакли Петипа. И дирекция дала добро: «Да, записывайте». Я не знаю, дала она ему деньги на это, или нет, но она толкнула. И он взял и записал за всю свою жизнь, вот этот весь корпус Гарвардского архива. И это было до 17-го года; Сергеев был как бы собственностью Мариинского театра. И его бумаги были — все теперь спорят, кому принадлежат эти бумаги. Вот кому они принадлежат?

Конечно, можно сказать, что они принадлежат Мариинскому театру сегодняшнему, или Кировскому тогда. Но мы могли бы быть уверены, что если бы эти бумаги остались в России, в советской, что они бы дожили до нашего времени? Нет. Я вот думаю, как странно: есть там страницы «Царя Кандавла», в Гарварде. А мы знаем, что Сергеев восстановил весь балет, значит где-то есть целая папка — должна быть! — целиком записанного спектакля. Он же не мог этого допустить, у него все было идеально записано. Все чики-чики. Все очень четко, ясно, страницы отмечены, кто, когда, где выходит. Все очень хорошо, по бухгалтерии шикарно. Вот где эта бумага? У Слонимского, наверное, записано там: вот он был в одном частном доме, видел рисунки, «Танцы снежинок» Льва Иванова, записанные тоже, как-то там разрисовано, может не по системе Степанова, не знаю. В книге у него написано.

**”** Где эта частная квартира, где эти рисунки? Нет ничего, да? Что осталось от России. Снег. Да, вот так вот. Мы не храним, не умеем...

В общем, Николай Сергеев так и поступил. Уволился из театра, взял свои бумаги и уехал. И видите — эти бумаги до нас дошли, каким-то способом.

И Вера Михайловна, мне кажется, всю эту историю знала, я уверен, потому что она в своей книге пишет, что Ваганова подготовила без педагогов, а сама, она великая была педагог, сама себе педагог — великая

была, изучила партию, не помню какого балета, «Тюльпан, Гарлемский», кажется, или что-то в этом роде, по бумагам. Дома сидела и учила. В принципе, эта система на это и рассчитана. Когда Теляковский резюме делает, после визита Сергеева, он говорит: «Как хорошо, можно уволить Льва Иванова, потому что не нужен будет второй балетмейстер, артисты будут сами все учить». То есть не надо иметь ставку педагога, который будет показывать порядок, а артисты сами дома все выучат, придут уже все готовые. Он не понимал несколько, как это все устроено, потом он все уже понял, но было поздно, Лев Иванов сам и умер. Ему на смену пришел Николай Легат, который стал уже переделывать. Первые переделки Петипа связаны с Николаем Легатом, с тем временем.

Ну, и как пишет Теляковский: «Какой неталантливый человек этот Легат, Фокин — талант, но ужасный характер, революционер, с ним невозможно, а есть вот монархист Легат, но не талантливый человек».

Вот как Вера Михайловна отнеслась к этой постановке — я думаю, что она ей понравилась, конечно, потому что это как-то было очень жизненно, я помню. Она сидела в директорской ложе, хотя ей, конечно, надо было этот спектакль не оттуда...

**И.С.:** Не оттуда смотреть, конечно...

**С.В.:** Не оттуда смотреть. Но она всегда сидела только в директорской ложе, чтобы показать, наверное, свою значимость самой себе, а не смотреть на спектакль, потому что это совершенно другое, это спектакль для царской ложи, или для партера. Даже выше уже смотреть нельзя. Ну, не получишь такого удовольствия, как говорят, всего. Ну, Поэль Меерович очень поддержал, и Вадим Моисеевич наш... любитель... авантюры. Он поверил в эту авантюру, удивительно... Он, конечно, меня давно знал как танцовщика.

**И.С.:** Как танцовщика знал и любил, конечно.

**С.В.:** И, конечно, это было немножко странно: «Сережа, ты, ты можешь!» Потому что для него это вообще был смысл жизни, балет классический, он ничто больше не любил так сильно, как это искусство. И вдруг, какие-то люди будут ставить, он об этом писал, и вдруг... Вот поверил, он увидел, может быть наш энтузиазм — мне было всего 38 лет... вдруг — раз! И он поставил на нас тогда, и поддержал, и Гергиеву очень много говорил...

**И.С.:** Спектакль не просто состоялся, он прекрасный был, на мой взгляд. Ощущение подлинности было.

**С.В.:** Ну да, я пытался это сделать, ремесленническая моя работа, она должна была быть исполнена на высоком уровне. Потому что здесь какие-то вставки, добавки, конечно, мне тоже хотелось, может быть, что-то накрутить, что-то принцу, и принцу хотелось тоже выскочить и танцевать, но вот остановил себя, и правильно сделал. Принцу есть, что другое танцевать.

## Об особенностях постановки «Спящей красавицы»

**И.С.:** В двух словах, скажите пожалуйста, чем принципиально отличается эта постановка от сергеевской? Константина Михайловича Сергеева?

**С.В.:** Константин Михайлович, он тоже, понимаете, попал в обстоятельства. Вот, представляете, идет спектакль, 48-й год, мы отмечаем то, что дошло до 48-го года, знаменитое, описанное всеми, спектакль трех балерин — вот оно идет. Но вдруг открывается окошко — гастроли в Польшу. 54-й год. (1952 — прим. ред.) И что везти? Ну, конечно, надо поляков удивить «Спящей красавицей». А как — декорации старые, костюмы старые. Надо все сделать заново, чтобы поляки увидели наше великое искусство и Наталью Михайловну в главной роли. Ну что? Будем делать новую редакцию. Гастроли в Польшу, Будапешт и что-то там еще, какая-то была...

**И.С.:** Заграница.

**С.В.:** Заграница! Потому что здесь невыносимо, а там будет лучше, в Польше. Вот ради этого, я уверен

в этом. Хотя говорят, что вот, новое слово, симфонизм открыт новый... Не-а!

**И.С.:** Я думаю, что разгадки действительно всегда простые.

**С.В.:** Да... Но в тоже время, понимаете, когда читаешь про 48-й год, да — «Раймонда» — «Раймонда» же первая была, да?

**И.С.:** Из его переделок.

**С.В.:** Да. 48-й год. И возобновление «Баядерки». Новая редакция, совсем-совсем новая редакция Раймонды — и Пономарев — Чабукиани. В общем, есть очень хорошо описанная вся эта дискуссия в газете «Мариинский театр». Я потом пошел, посмотрел, потому что перед «Раймондой» тоже этим занимался, и там обсуждается два типа работы: вот есть «Раймонда» новая, совсем новая — даже с элементами танцев, и здесь как бы вот старая, но чуть поменьше танцев новых сделано, Чабукиани-Пономарев. И Константин Михайлович так обрушивается там на Пономарева, на своего педагога, между прочим, и на Чабукиани. Потому что он говорит: «Я не понимаю, зачем эта сделана редакция, там ничего нового, а только отгрызли этот акт катастрофы, и какие-то новые танцы на площади...»

**И.С.:** Речь идет о «Баядерке», о новой редакции «Баядерки».

**С.В.:** Ну да, они об этом говорили, да, да.

**И.С.:** Пономарева и Чабукиани.

**С.В.:** И «Раймонда» Константина Михайловича Сергеева; кажется, 48-й год. Потому что газета за 48-й год. Вот.

И куда мы возвращаемся? А, мы говорим о Вере Михайловне Красовской и вообще о всей этой истории. Так что мы тоже простились с Верой Михайловной, потому что скоро она ушла... после премьеры «Спящей красавицы».

**И.С.:** Не помню какой год.

**С.В.:** Она была на премьере, а потом что-то раз и...

Очень негативно отнеслась, конечно, Наталья Михайловна Дудинская, которая звонила Вазиеву и говорила: «Ну как это вообще ты допустил?»

**И.С.:** Так а в чем было различие принципиальное, или там речь была не о принципиальных различиях, а просто о том, что покусились на ту версию, которая шла?

**С.В.:** Конечно, покусились на ту версию.

**И.С.:** Которая шла пятьдесят лет. Нет, сколько лет она шла?

**С.В.:** С 52-го.

**И.С.:** Меньше чем пятьдесят.

**С.В.:** Она не успела получить Сталинскую премию, потому что Сталин умер. Вот чуть-чуть там осталось...

**И.С.:** Она шла сорок пять лет.

**С.В.:** И до сих пор идет!

**И.С.:** И до сих пор идет.

**С.В.:** Да, с перерывом на десять лет. Не на десять, на восемь, наверное. На восемь.

**И.С.:** И чем же она принципиально отличалась?

**С.В.:** Ну, вы знаете, восстановили иерархию Императорского театра. В этом спектакле она очень хорошо

изображена. Прима-балерина — и кордебалет, и вот эта лестница длинная-длинная-длинная, на которой всё и все расставлены. У Константина Михайловича все это было несколько завуалировано, снято: в некотором царстве, некотором государстве, жила принцесса на горошине, в маленьком доме. А это громадный дом, дворцы, куча народу слуг, антураж, миманс, толпы народа — настоящий императорский двор.

**И.С.:** Сколько там было занято?

**С.В.:** Ой, я не знаю, сколько там, но очень много.

” Один грандиозный вальс, который был на премьере — сорок восемь человек, плюс еще двадцать четыре ребенка, и еще плюс десять — на сцене там где-то сто с лишним человек находится. Громадная масса: король сидит, Аврора, кордебалет, придворные, вальс — громадная сцена. Или последний акт: там тоже шестьдесят придворных, тут же «сказки» все, вот эта вся иерархия, «Драгоценности», Красные шапочки, Золушки, всё-всё-всё-всё-всё...

Всё это было у Константина Михайловича Сергеева, естественно, ну как — не выкинешь же! кроме танца Золушки, это он выкинул, то есть, все оставил, кроме танца Золушки, ее почему-то... ну, это такая мазурочка — да, убрал.

Все оставалось. Все оставалось, но все настроение, и вся вот эта история, весь пафос восстановили, это сразу почувствовалось. Сцена, хотя она перестроена, естественно, немножко там где-то неудобно было, но вот этот костюмчик — он как бы опять сел.

**И.С.:** Костюмчик еще как сел.

**С.В.:** Да. Да. Ну и дальше поехало: успех, сначала был этот скандал, Наталья Михайловна звонила... Кстати, у меня с Натальей Михайловной были очень хорошие отношения, когда я учился в школе. Прекрасные! И с Константином Михайловичем. Потому что я-то считаю, что я все-таки их ученик, потому что помимо моего педагога Семенова, сколько я себя помню, мы участвовали бесконечно в спектаклях театра, и еще были юбилеи Натальи Михайловны и Константина Михайловича. То есть раз в год обязательно был какой-нибудь юбилей. Либо жизни — 60-65-70-75-80, и еще творчества. А они еще два человека, и у них два года разницы — то есть, у нас бесконечно был то юбилей Константин Михайловича, то юбилей Натальи Михайловны, а мы все одни и те же, только растем. И мы это все репетировали, «Класс-концерт», и Натальи Михайловны ученицы, естественно, я с ними танцевал со всеми, и с Ритой Куллик.

У нее были, в принципе, две ученицы, которые очень хорошие, с которыми я [танцевал]: Куллик и Лопаткина. А все остальные... она их тянула, помогала им, как бешеная, с ними репетировала, но они были не очень способные. Но все равно с ними со всеми я танцевал, и вот что я с ними подготовил с Константином Михайловичем и Натальей Михайловной: вставное па-де-де в «Жизели», «Шопениану» репетировал, со школы ее еще танцевал, «Щелкунчик», «Класс-концерт», то есть репертуар, который дает базу. И в принципе я с Натальей Михайловной очень много работал, и с Константином Михайловичем, это все репетировали. И конечно, потом она очень обиделась, не то что на меня, она на театр обиделась.

Они имели большое влияние вообще на всех, хотя их убрали в 72-м году. Я пришел в школу — худруком была Фея Ивановна Балабина. А через год уже — Сергеева убирают после Макаровой, этой всей истории, и его переводят в школу, а в театр назначают, ну там было... всякие разные варианты: Бельский был, потом был триумвират, потом Виноградов. Но они сохранили очень большое влияние на артистов, на публику, на балетоманов, потому что они их обожали, балетоманы, и артисты очень любили и Константина Михайловича, и Наталью Михайловну, хотя обиды было много, но они понимали, что в принципе человек все-таки имел вкус, не был дешевкой, не был торговцем искусством мелким,



как потом мы видели и видим до сих пор.

Это был человек все-таки большой культуры. Можно массу претензий им предъявлять, в художественной политике, что они кого-то не пускали. Но это мы знаем, это театр, это всегда так: кого-то прижимают, кому-то не дают, и какой-то великий Якобсон будет всегда в каком-то углу стоять. К сожалению, это жесткое искусство, и люди другие, это конечно, не Баланчин, который Роббинса пестовал. Понятно, что здесь другая связка и другие отношения. И в России — это жесткая страна. Но все равно они сохранили это влияние, а даже Константин Михайлович когда умер, имя его Наталья Михайловна оберегала всяческими способами — всеми возможными. И правильно делала, конечно, она осталась ему верной до последнего дня. В общем, она это все очень не приняла, хотя была на спектакле. Ну, и мы больше с ней не общались. Мне так, естественно, по доброте душевной все рассказывали, что говорит про меня Наталья Михайловна. *(Смеется)* Ну — все было понятно, что ей это не нравится, ну и зачем было старушку мучить своими общениями с ней. Так мы с ней и расстались. Хотя я ей очень благодарен. Прекрасный педагог. И человек была очень хороший — мне кажется. Как педагог и для своих учеников она делала просто колоссальное.

## Работы после «Спящей красавицы»

**И.С.:** А что было дальше, после «Спящей»?

**С.В.:** После «Спящей» я сделал — не помню, сначала «Коппелию» сделал в Новосибирске, потому что когда мы ездили по фонду Сороса, мы все это отсмотрели, а потом я еще взял и целую неделю переписывал, как переписчик нот, знаете, я взял — все и скопировал. Это ужасный труд, конечно, кошмарный. На нас смотрели, как на диких, но они тогда не давали копировать — я взял просто все переписал. И переписал «Коппелию», потому что она наиболее была полной. Ну, и мне как-то понравилось: думаю, для Новосибирска, а я там как раз стал главным балетмейстером, хорошее дело — ре[конструкция].

Сделал в Новосибирске «Коппелию», она тоже очень прозвучала, «Золотая маска», «Лучшая роль женская», «Лучший спектакль», большой успех тоже.

И как бы Мариинский театр тоже был несколько скандализирован. Сначала «Спящая», такой успех, но в тоже время в театре не нравилось, что это скандал, Гергиев был вроде чем-то недоволен, он был сначала доволен, что мы правильно сделали, потом передумал, потому что к нему в кабинет рвались все эти народные артисты, заслуженные артистки и просто лауреаты ленинских и государственных премий, в общем, ему это все не нравилось, они ему капали на темечко, и он потом стал недоволен «Спящей красавицей».

Ну, а тут вдруг раз — и опять успех, «Коппелия», Вазиев тоже как-то [ревниво] к этому отнесся. Но и все равно опять надо ехать в Нью-Йорк. Надо что-то новое предъявлять. И вот — «Баядерка», следующий проект для Мариинского театра. Ну, с этим немножко сложнее, может уже отдельно только про «Баядерку» поговорим, да?

Такого успеха как у «Спящей» не было, но было очень интересно, и я получил большое удовольствие от этого спектакля, потому что мне показалось, что он интересный получился.

**И.С.:** Но «Баядерка», она очень сильно была отредактирована до этого, с полной переменой композиции, с утратой акта четвертого, и тут все стало на свои места уже.

**С.В.:** Ну да, но в тоже время, конечно там ватность некоторая у авторов...

**И.С.:** В последнем акте?

**С.В.:** Да. Может и у меня тоже присутствует какой-то такой момент... незавершенности.

**И.С.:** Ну, только в последнем акте, как мне кажется. А до этого все крепко, по-моему, держится.

**С.В.:** Да. Но последний акт как-то... не знаю. Тут недавно смотрел — не знаю, не знаю. Не скажу, что это какая-то победа стопроцентная, нет. К сожалению. Может быть, я, конечно, не доработал, но может быть здесь такой материал, что... тяжеловато было.

Ну, а следующий проект — это было «Пробуждение Флоры».



**Это вообще было — вот я тогда подумал: Господи, какое счастье, что надо сделать балет, который никто никогда не видел, и никто никогда ничего не скажет.**

Это как Монсеррат Кабалье, когда научились аутентичные все старые белькантовские оперы, она очень волновалась, как я буду петь, но это же будет не... Ну, ты же первая исполнительница — значит, пой, ты будешь уже эталоном. Так же и здесь, уже никто не знает этого спектакля, его никогда не видел, ничего не сохранилось, ни одного движения, ни одного па, и сделать, как из бумаги совершенно... Он тоже очень хорошо записан — из бумаги сделать балет, который никто никогда не видел, никто никогда не слышал ни одной ноты музыки оттуда. Мне очень понравился, я был более свободен, был более как-то раскован. И тоже был успешный в общем-то проект, хотя, к сожалению, он быстро слетел.

**И.С.:** Сколько времени шли спектакли? Помните ли вы, сколько спектаклей «Спящей» прошло, нет? А сколько лет? «Баядерка»?

**С.В.:** Ну, с 99-го по... Последний спектакль должен был быть... Его заменили, — в юбилей был Соловьева, «Спящая красавица», моя редакция должна была быть, а ее поменяли. Татьяна Николаевна Легат, вдова, сходила в дирекцию, и спектакль поменяли. По просьбе трудящихся. *(Смеется.)*

**И.С.:** Было два спектакля неожиданных. Мне кажется, два года назад.

**С.В.:** Нет...

**И.С.:** В позапрошлом году было вдруг два спектакля. Три?

**С.В.:** Нет, больше.... А вообще, наверное, да, три он не идет. Три года не идет.

**И.С.:** Ну, а «Баядерка» сколько времени шла?

**С.В.:** О, вообще его сразу сняли. Лопаткина появилась — и все. Она пришла из декрета...

**И.С.:** То есть она была противницей...

**С.В.:** Понимаете, ну, так можно, конечно, сказать... В принципе, если есть балерина, статусная прима-балерина, танцующая «Баядерку»... ну, а сколько будет — два спектакля идти? Это глупо. Конечно... Она не хотела эту редакцию танцевать.

**И.С.:** На мой взгляд, «Баядерка» была очень интересной.

**С.В.:** Да. Мне тоже понравилась. Костюмы шикарные получились.

**И.С.:** «Баядерка» была таинственным спектаклем таким...

**С.В.:** Там единственная проблема, <...> что я здесь допустил одну ошибку, но она была ситуативная. Там в последнем акте, как бы вся история строится на том, что па д'аксьон вот этот — с Гамзатти — танцевальные куски, должен танцевать не Солор, а солист — безымянный, просто солист, там было так и написано «солист — Лев Иванов» в первой редакции... нет, Иогансон, простите, но это не важно.

**И.С.:** Как и было в балете того времени.



"Спящая красавица" реконструкция спектакля М.Петипа 1890г. Постановка С.Вихарева, 1999.

**С.В.:** Да, да. Солор должен был носиться и переживать, а вот солист должен был танцевать вариацию, и пританцовывать тоже иногда, поддерживать балерину. А я в принципе поступил так — по ситуации, потому что сегодня невозможно, чтоб появился там вместо Солора еще один человек. Это уже не аутентизм, это анахронизм, как мне кажется.

**И.С.:** Ну, в общем да, этого бы не понял никто.

**С.В.:** Этого бы не понял никто — кто это. Мы бы сказали: а это кто? Был один, а теперь вдруг другой.

Глупо вот так. И я принял решение, что солиста и Солора я объединил. И из-за того, что он пританцовывает, потерялись драматические моменты, которые можно там усилить: вот как он побежал, они там танцуют, а он здесь мечется, страдает, весь трясется, сделать как в старом немом кино, такие вот страсти. Ну, вот я допустил такое ситуативное... Наверное, тогда и невозможно было спектакль [сделать].

**И.С.:** Не пропустили бы. Может, это и было бы хорошо!

**С.В.:** Репертком бы не пропустил, нет. А может быть и пустили бы! Я поступил так, как поступил. Наверно, тоже моя вина в этом есть. И естественно, просела немножко драматическая составляющая. Как-то, когда разделены эти миры: умерла — потом другой мир, и все на этом заканчивается. Как-то понятно, да? Ничего, пусть заснул, и даже потом не надо ему и просыпаться, там вот и остался. А здесь он проснулся...

**И.С.:** Версия та, которая шла, версия Чабукиани.

**С.В.:** А здесь он и проснулся, и вот два мира — два Шапиро соединились, здесь на свадьбе вдруг появляется вот эта потусторонняя сила.

**И.С.:** Потусторонняя сила, Тень, появляется на свадьбе. Значит, в двух словах скажите, о чем там речь, просто чтобы это было на записи.

**С.В.:** Идет свадьба, и Тень Баядерки предупреждает, что «если, Солор, ты нарушишь клятву, которую ты давал мне в первом акте на священном костре о вечной любви, все погибнет».

**И.С.:** А невеста — та злодейка, которая погубила Баядерку...

**С.В.:** Да, подсунула змею ей. Ну и вот, когда два мира соединились — конечно, это немножко для сегодняшнего зрителя... И вообще, контрастности нету, потому что контраст это просто нереально в «Жизели», второй акт «Сильфиды». Даже Сильфида когда появляется в первом акте, когда бегаёт во время рила, это уже выглядит не очень как-то... он ее видит, а все не видят.

**И.С.:** Принимаем это как условность балетную.

**С.В.:** Очень условно!

**И.С.:** Но это действительно идет от...

**С.В.:** А вот, допустим, «Сильфида», вот, Инна: а потом она вдруг прячется в кресло...

**И.С.:** Да-да, а там ее нет...

**С.В.:** Но она же тогда могла бы и не прятаться, ее бы никто и не увидел!

**И.С.:** Ну, это обычные издержки в истории балета.

**С.В.:** Ее бы никто и не увидел, мы никого не видали, она бы и сидела там! Поэтому... зачем тогда она пряталась, если ее никто не видит и так?

**И.С.:** Так вот, в XX веке, в советское время и попытались убрать все эти несуразности, и в результате...

**С.В.:** Нет, но здесь же несуразность тоже есть, уже у автора!

**И.С.:** Есть, конечно, есть, но это неважно!

**С.В.:** Но это неважно. Она очень эффектно исчезает в эту дверцу, за кулисы — какая прелесть! Мне тоже очень нравится эта мизансцена, но в принципе-то она... а зачем это она ушла оттуда?

**И.С.:** Ну, мы же не хотим натурализма, это же другая вещь!

**С.В.:** Но в тоже время натурализм там уже присутствует! Когда она бегаёт и ее никто не видит. Он же присутствует! Ну, в общем, здесь это издержки — издержки жанра.

**И.С.:** Издержки жанра, и они прекрасны!

**С.В.:** Ну вот, вы видите, я же попытался исправить это вот. И, может быть, из-за этого подсело. Подсело. Драматическая составляющая... Танцы там очень интересные получились, кода замечательная все-таки. Но какие-то драматические моменты, наверное...

**И.С.:** Вообще было бы очень интересно, если бы такое осталось, но...

**С.В.:** Ну, может быть, когда-нибудь мы встретимся опять. Никто никогда... Не зарекайся!

**И.С.:** И второй акт, он весь собрался.

**С.В.:** Второй акт тоже очень красивый, вот эти живые картины, это тоже очень интересно. Когда я столкнулся с этим жанром живых картин...



Во время Петипа, это был очень модный жанр, когда просто исполнялась музыка, а люди принимали позы, иногда изображали известные картины или просто фантазии авторов, вот такой модный жанр. Живые картины. В балете это осталось.

В «Спящей красавице» практически нет живых картин, ну да, вот когда сон, когда красиво сидят, комната Авроры, да — живая картина. Но больше нет, пожалуй, ну вот финал, апофеоз, тоже живая картина. А очень много живых картин получилось в «Пробуждении Флоры». Там просто целый один громадный па д'аксьон так называемый, нет гран-адажио, он называется, гран-адажио, па д'аксьон это не то. Шесть живых картин, с большими танцами, там громадные толпы народа, там тоже под сто человек, с детьми, перемещаются по сцене, становятся в разные позы. Это тоже встреча с неизвестным, что называется, потому что это до нас [не дошло]. Сейчас смешно конечно — живые картины, кого ты этим удивишь. А тогда это, конечно, удивляло, что можно по мановению дирижерской палочки принимать позы. Ты знаешь, где, кто, когда должен очутиться, в какой момент. Ну, такой вот жанр XIX — начала XX века.

**И.С.:** Они и раньше были. Нет, ну как, никого не удивишь, наоборот очень здорово сейчас.

**С.В.:** Ну, в данный момент тоже это выглядит несколько архаично...

**И.С.:** Это и есть архаика!

**С.В.:** ...но это из той архаики, которая как бы позитивна. Что еще по «Баядерке»?

**И.С.:** По «Баядерке» — на самом деле все интересно, потому что это опыт возвращения, она же была именно ради, во многом, вот этой логики...

**С.В.:** Логика сюжета, конечно.

**И.С.:** Сюжетной...

**С.В.:** Мы говорим, что это кровавый царский режим, кошмарный, но какие он проповедовал ценности! Что если поклялся женщине в священном месте, ты должен хранить ей верность, и если ты нарушишь эту верность, то твой мир погибнет. В советское время отрубили этот хвост, и мне кажется, это тоже говорит о безнравственности. Понимаете, вот взять и отрубить. Что можно предать. И многие предавали. Хотя, конечно и при царском режиме предавали, но как витрина...

**И.С.:** Не приходила в голову такая вещь. А скажите, пожалуйста, как вы думаете, с чем связано, что так переделали «Баядерку», что акты поменяли местами?

**С.В.:** Ни одного какого-то вразумительного ответа я так и не получил. Если «Спящую» понятно, почему переделали — потому что в Польшу надо было ехать, то «Баядерку»... Может, ради компактности какой-то, собранности... может быть.

**И.С.:** Отсекли последний акт, а то, что сочли самым главным в нем...

**С.В.:** Па д'аксьон?

**И.С.:** ...его перенесли во второй.

**С.В.:** Да, но убрали громадную коду! Кода тоже очень интересная, с четырьмя баядерками, такой па-де-сис, плюс Никия...

**И.С.:** То есть, в вашей версии это все было восстановлено на свои места. Это было самое главное.

**С.В.:** Да. «Баядерка» же романтический балет, конечно. Позднеромантический.

**И.С.:** Постромантический.



**С.В.:** Постромантический балет, хвост ему этот отрубили, а оставили только академизм, который, в принципе, был на грани: постромантизм — академизм.

**И.С.:** Ну там есть и то, и другое.

**С.В.:** Да. А акцент сделали только на академизме. Можем сказать так. Вот эту пристройку, этот домик, это крыльцо, как помните — мы всегда это любили, советские архитекторы, убирать детали на зданиях. Крыльцо, вот эти все входы, они ж создавали какой-то аромат! Нет, давайте строгость...

**И.С.:** Вот «аромат» — ключевое слово, потому что в постановках ваших, как раз аромат и был очень явственный. А в советских постановках был аромат советский, даже несмотря на то, что это была классика.

## О балете «Раймонда»

**С.В.:** Ну вот, и последний мой проект, который...

**И.С.:** «Раймонда».

**С.В.:** Да. Не знаю, как его назвать: крайний или последний, никто не знает, как повернется судьба — «Раймонда».

**И.С.:** Расскажите, пожалуйста.

**С.В.:** Это тоже материал очень интересный. Гениальная музыка, конечно, потрясающая. И оркестр Ла Скала играл ее просто фантастически. Просто фантастически! Так что у меня одно из главных открытий — музыка Глазунова. Потому что у нас, конечно, в Мариинском театре это все задергано, заляпано, залапано руками, ничего не разглядеть, не услышать совершенно. А вот там для них это свежая музыка, Глазунов у них неизвестный композитор, не имеют ни малейшего понятия, кто это... Но они как-то прониклись и играли, мне кажется, очень хорошо. Следующее, что мне понравилось в этом проекте — дети Ла Скала.

**И.С.:** Значит, эта постановка была сделана в Ла Скала в 2011 году.

**С.В.:** Да, год отмечали. Вот тогда всю нашу компанию разогнали из Мариинского театра...

**И.С.:** Компанию разогнали: Вазиев, сначала за него взялись, потом...

**С.В.:** Я считаю, что наша компания это вот Вазиев, я и Гершензон... была такая группа людей. *(Смеется.)* Друзей.

**И.С.:** Соратников.

**С.В.:** Соратников, да, правильно. Потому что мы пытались вместе придумать что-то, консультировали, помогали, и Махар [Вазиев], хотя мы с ним страшно всегда ругались и ссорились, помню, после «Спящей красавицы» год вообще не разговаривали даже. Да, было такое. Понимаете, для него тоже это было потрясение, он руководитель, он принимал решение, он брал ответственность на себя, такой груз, столько людей, столько интересов, мы были в клубке. Это не просто же — взяли, поставили, разошлись и разбежались. Нет, он понимал свою роль историческую в этом процессе, потому что он руководитель, его именем будет все это подписано. Как он думал, — ведь хореографы приходят и уходят, а я здесь остаюсь. И... он человек очень ответственный, даже когда сейчас он работает в Скала и когда он столкнулся там с проблемой профсоюзов или чего-то... Когда ему говорят: «Вы должны делать так», он говорит: «Секундочку, а вы кто?» Говорят: «Мы — профсоюзы». «Ну и замечательно. А кто написан в афише, кто это все делает? Написано: директор балета, художественный руководитель Махар Вазиев. Значит, я принимаю решения, а не вы. Вы же не будете потом отвечать за эти решения». То есть он такой по жизни, понимаете, и здесь он так работал, хотя у нас никаких профсоюзов, ничего нету, естественно, но внутренне он понимает, что все — все, что он делает это его именем, и еще пять лет пройдет и... сейчас

говорят, что это серебряный век был балета, то через пять будут говорить: да, да, Вазиев — это золотой век.

**И.С.:** Да золотой век это!

**С.В.:** А потом и бриллиантовый! Серебро, бриллианты и платина — все смешается...

**И.С.:** Я слышала уже и про золотой век, и сама так говорю...

**С.В.:** Вот-вот, еще три года назад был у нас серебряный, а теперь уже золотой... Да, действительно он принимал ответственные решения, он делал то, что он хотел, он пробивал... Это единственный человек, который мог воздействовать на Гергиева, он смог на него воздействовать и убеждать его. И когда вся история, когда он прекратил... Они два сезона не общались — Гергиев не подпускал Вазиева: ни к себе, ни к руководству балета. Когда это общение и влияние Вазиева на Гергиева прекратилось, он был вынужден уйти в отставку, и вот мы сейчас имеем то, что мы имеем... Потому что влияние, и весь скандал, и сейчас что будет еще — все эти скандалы, это из-за того, что Валерий Абисалович... Нет человека, который может на него повлиять, которому бы он верил бы и доверил бы ему руководство. Вот вся проблема.

**И.С.:** А можете вы сейчас перед «Раймондой» рассказать, что это был за серебряный- золотой век — что это такое было?

**С.В.:** Эпоха Вазиева?

**И.С.:** Эпоха Вазиева, скажем так. Как началась, что это было — что за эпоха в театре?

**С.В.:** Я считаю, что, во-первых, Махар Хасанович, он очень амбициозный человек.

**И.С.:** Он сначала был танцовщиком.

**С.В.:** Да, он был на год старше меня, всего лишь, на год старше меня, и я его помню прекрасно... мы, ну не то, что друзья, но мы общались в школе, как... ну, старший, естественно, с почтением, уважением. Потом он попал в театр. Женился рано... Балет-то его не очень увлекал — так сначала. Не очень его увлекал, он был очень красивый молодой человек, у него был невероятный успех у женщин, и до сих пор... И потом его решили забрать в армию, и он на два года ушел в армию.

**И.С.:** Ничего себе...

**С.В.:** Да... до этого он как-то пытался отбиться, у него были проблемы со здоровьем, он лежал в больнице... ну, ему не до карьеры артиста было здесь. И вдруг все-таки его забрали в армию. И в конце только он на последние полгода устроился в Ансамбль военной пляски и этого всего, радости всей этой, и в сапогах он полтора года отходил, только последние полгода он [был] в ансамбле. Потом он как-то вернулся, повзрослевший, но все равно красивый, все так же имел успех у женщин. И вот он встретил свою новую жену Ольгу Ивановну Ченчикову, она балерина, балерины — женщины домовитые, хозяйственные, и она поняла, что он может быть ее партнером, жизнь с предыдущим мужем как-то не очень сложилась... и там трагедия была личная. Вот, и они поженились, у них родилась дочь, как-то мы стали ездить в поездки, потом скоро перестройка началась; такие поездки коммерческие, уже не только имеющие отношение к театру...

**И.С.:** А что в это время было в театре?

**С.В.:** Все это стало очень модно, какие-то маленькие группы, все время по Западу ездили, уваживали всю эту почву, так доунавозили, что уже нас видеть не хотели. (*Смеются.*) Потому что все это была — коммерческие какие-то группки...

**И.С.:** А, маленькие группки, не театр?

**С.В.:** Нет, маленькие, десять человек, и вот они «Звезды Большого театра», «Звезды Кировского балета»,

а приезжали какие-то калеки, уроды... *(Смеется.)* Всякие пройдохи тут же появились, всякая муть, естественно, всплыла. Ну и мы тоже, естественно, к этому имели отношение, и вот как-то подружились крепко, стали вместе — у нас такая там (мы это называли «кооператив»), маленькая группа товарищей, которая ездила, ну, грубо говоря, за границу, чтобы заработать деньги.

**”** Потому что здесь зарплаты были крошечные, а выезжая туда и получая там триста долларов, ты возвращался сюда и ты был просто миллионером, прекрасно мог жить.

Вот и мы, значит, скооперировались: я, Света Ефремова, Махар, Ольга Ченчикова, Куллик, Ким и еще там несколько товарищей: [нрзб] три пары и маленький кордебалет. И мы как-то сошлись. И потом Махар неожиданно для меня... ездили, ездили, ну артисты и артисты, вдруг он как-то стал проявлять интерес к состоянию театра, к политике балета, как-то интересоваться...

**И.С.:** Что в это время было в театре?

**С.В.:** В театре был Виноградов и Шрейбер. Виноградов — художественный руководитель все меньше и меньше... а он пооткрывал каких-то своих подпольных трупп, школ, стал возглавлять, т.е. его стал мало интересоваться театр, и всем руководил Геннадий Вадимович Шрейбер, заведующий балетной труппой. Руководил он как: ну, как шло там с 65-го года, так все, значит, и шло. И тут Махар Хасанович наш вдруг стал Махаром Хасановичем, стал интересоваться. Наверное, сыграло свою роль и то, что он осетин и Валерий Абисалович у нас осетин, то есть они как бы близкие люди. И что-то там задвигалось, и мне показалось, что Валерий Абисалович его подтолкнул: «Ну, давай, иди, руководи». И вот Махар Хасанович стал заведующим балетной труппы, сменив на этом посту Геннадия Вадимовича Шрейбера. Шрейбера из театра не выгнали! Валерий Абисалович никого, кстати, не выгоняет из театра.

**И.С.:** А что стало со Шрейбером?

**С.В.:** А он... переместили его в профсоюз. Он сидел и профсоюзные бумажки оформлял. И вот Махар Хасанович вдруг неожиданно для нас всех сначала какие-то странные телодвижения, он очень человек адаптивный, он адаптироваться [может]. Потрясающее у него это качество, так же, как он адаптировался в Италии — он стал вообще итальянцем. И здесь он как-то раз-раз, стал директором, ну тут я познакомился... здесь перестройка, гласность... Помните обновление газеты «За Советское искусство»? Помните этот момент?

**И.С.:** Помню, конечно.

**С.В.:** Да. То есть пришла новая дирекция туда... и тут, когда газета, которая валялась у нас на диванах и там печатали приветствие XXV съезду...

**И.С.:** Безгонорарная...

**С.В.:** Да... вдруг там стали что-то печатать, и я стал читать, «Окно в Европу», был какой-то текст, вдруг какие-то вещи... Я говорю: «Что это вообще, как это все возможно?» Ведь это газета была вообще кошмар какой-то, а тут вдруг интересно стало читать. И тут меня познакомили с ее новым сотрудником: Павел Гершензон. Тут у нас стал ставиться «Хрустальный дворец», «Симфония до-мажор», и вот Паша туда прильнул, и меня с ним познакомили, какие-то пошли интервью, комментарии, о школе стали разговаривать, в общем, как-то я понял, что это человек интересный, что у него много идей, что он много знает, и что он какой-то вот интересный человек. И я решил его свести с Махаром Хасановичем Вазиевым. Вот за этим столом — не помню, в каком году, какая была погода, — состоялась наша встреча общая, когда я пригласил Ольгу Ивановну, Махара Хасановича, Паша был, я и мой друг Миша Егоров. А как ни странно, у нас ничего не было, еды никакой, были одни соленья от моей мамы. *(Смеется.)* В общем, я это всегда вспоминаю, мне так неудобно, все хотят есть, а у меня *(смеется)* одни помидоры соленые, огурцы соленые и еще какие-то соленые салаты! *(Смеются.)* В общем, ничего не было, водка была только. Ну, в общем, как-

то посидели, познакомились, и вот тоже важный момент в жизни Мариинского балета, когда Гершензон стал помощником балетной...



"Спящая красавица" реконструкция спектакля М.Петипа 1890г. Постановка С.Вихарева, 1999. Сцена из 3 акта.

И.С.: Прямо так и произошло?

С.В.: Да, да.

И.С.: Гершензон — архитектор по образованию, он приехал из Свердловска.

С.В.: Из Серова!

И.С.: Из Серова, да, но он до этого еще пожил в Свердловске.

С.В.: Да. Он учился в Свердловске.

И.С.: Он учился в Свердловске.

С.В.: Потом жил в Москве, потом как-то волею судеб оказался здесь... это очень важный момент, потому что помимо того, что Паша, конечно, обладает очень...

И.С.: Блистательный человек совершенно, что тут говорить...

С.В.: Ну да, и знаниями, и опытом, хотя он тоже очень, по-моему, большой опыт приобрел, работая в Мариинском театре. Нас хорошенечко помутузило, шарахнуло, и мы теперь в никаких условиях не пропадем, мы можем работать в любых, даже при атомном взрыве можем поставить балет. *(Смеются.)*

Так вот и познакомились, и я считаю, что это очень хорошая была встреча, и она определила многое, хотя я их ругал всегда, что слишком быстро делаете все, что не надо так спешить, потому что бабушкин сундук, он большой! Ну, под бабушкиным сундуком мы понимаем, что: ну что у нас есть? Есть советское наследие, да? Оно, кстати, блистательное, мы не отработали эту тему, с ним очень хорошо поступил Ратманский. Советское наследие и все вот эти балеты... Довоенные, да? Есть наш репертуар, допустим, который

вот идет, его как-то надо поддерживать, есть вот сундучок с бабушкиными цацками, это вот императорский репертуар... Есть Баланчин. Есть западноевропейский театр двадцатых... дягилевский что-то мы сделали... ну рубежа 20-х там — 60-х годов, да? То есть все это оказалось не очень много всего того, что могло бы быть интересным Мариинскому театру. И так было быстро все, и надо было новое, новое, новое... вот, что сейчас бедному Юрию Фатееву придумать? Ничего не придумаешь, все сделано.

Ну вот, это золотой век Махар Хасановича — Павла Давидыча.

**И.С.:** Ну да, что касается Павла Давидовича, то тут дело не только в том, что он приехал из Серова, но он, действительно, блестяще пишущий человек был тогда уже и нетривиально мыслящий. В начале он просто был такой человек, который мог на балет посмотреть со стороны и проникнуть в суть каких-то вещей вот этим сторонним взглядом, потому что очень часто люди балетные... ну, у них другой взгляд, а здесь архитектор...

**С.В.:** Абсолютно! Нет, ну мы зашоренные. С ним все тоже ругаются бесконечно, я с ним ругался, а потом я понял для себя, что ты можешь не поступать так, как говорит Гершензон, но это расширит твой взгляд, ты, может, пошире будешь смотреть. Подумай, может быть, ты то, что он говорит, совместишь со своим, и что-то получится третье, из этого выйдет какой-то толк. Это очень важно. И вот все это, наша компания вся разрушилась: первым ушел Махар, потом тут же подал заявление Паша...

**И.С.:** По-моему, наоборот было: сначала Паша, нет?

**С.В.:** Не, ну его очень оскорбили... Валерий Абисалович его оскорбил страшно с этим — с буклетом для фестиваля... Не помните эту историю?

**И.С.:** Нет, я не знаю просто.

**С.В.:** Ну когда он... он прекрасные делал буклеты...

**И.С.:** Да, буклеты он еще блестяще делал...

**С.В.:** Через пятьдесят лет они будут реликвиями.

**И.С.:** Да.

**С.В.:** А последний буклет, все это так смешно, все это так повторяется, как с Дягилевым, с его ежегодниками. Наш театр это вот, ну ничего не меняется, только флаги чуть-чуть на домах...

**И.С.:** Гершензон, конечно, такой человек... универсальный...

**С.В.:** Да, и он делал блистательные... у него идея была «Лебединых озер», когда вот фестиваль...

**И.С.:** Да, фестиваль же! — Это что такое, фестиваль?

**С.В.:** Фестиваль это премьера, это была идея такая, что какая-то премьера Мариинского балета, и идет репертуарный спектакль, в который приезжают западные звезды.

**И.С.:** И все это должно было уложиться в десять дней, по-моему.

**С.В.:** Да... ну, там какой-то срок. И каждый раз он, Паша, делал буклет.

**И.С.:** И концепция у каждого фестиваля.

**С.В.:** У каждого фестиваля была концепция. Вот последний фестиваль, мне кажется, это был фестиваль с «Лебедиными озерами», когда уже не знали, что еще делать...

**И.С.:** Все хотят «Лебединое озеро», пожалуйста, вот...

**С.В.:** Как Баланчин сказал: «Назовите все балеты „Лебединым озером“, у вас будет полная касса». Вот, они взяли, действительно, «Лебединые озера», восемь штук, и Паша придумал афишу прекрасную: болванка, на которую парики одевают, и с двух сторон черный и белый лебедь — перья... эту болванку



я у него стащил, она у меня на даче стоит.

” И вот, значит, фотография — болванка — это как бы сущность, и перья — сегодня ты одна, завтра другая... ну, невинная идея. Ну что же, был грандиозный скандал. Валерий Абисалович требовал: как это возможно, это ужасно все.

И, в общем, на каком-то совещании он ему нахамил просто в лицо, Паша был оскорблен страшно, это была, в общем, пощечина, потому что — ну что понимает Гергиев в дизайне? Ничего! Ноль, зеро. Он ходит на Западе мимо западных афиш и ходит мимо Мариинского театра, посмотрите, какие афиши: страшнее атомной войны! Вот, и ничего не понимает... И Гершензон, который профессионал в этом деле стопроцентный. И вот так оскорбить человека. Ну, он заставил переделать эту афишу, он там что-то сделал... В общем, было понятно, что все уже рухнет... Нет, первый ушел все-таки Махар, первый ушел Махар сразу же написал заявление...

**И.С.:** А, да-да...

**С.В.:**... Гершензон и, в отличие от всех остальных, которых Гергиев не увольняет, Гершензона уволил сразу. С большим удовольствием. Почему-то. Хотя это, господи, это такой сотрудник, который десять лет работал на имя Гергиева, вот все эти работы, весь этот золотой век, это тоже подписано именем Гергиева. Ну теперь же будет странно, если когда-то сравнят тот период и сегодняшний — я не знаю, какой он будет завтра, — будет отличие сразу всем видно: и по названиям, и по прессе, и даже по фотографиям и картинкам. Все это расшифровывается моментально.

Ну, в общем, наш Махар Хасанович год не работал, сидел, здесь, он тут живет, наш сосед, а потом Брижит Лефевр предложила его кандидатуру в театр Ла Скала. Он туда съездил, ужаснулся, а потом подумал, что, может быть, рискнуть, и вот рискнул и сделал компанию, возглавил компанию... Понятно, что сложности, понятно, что там не балетная страна, это оперная страна.

**И.С.:** Ну, Ла Скала — это оперный театр, а не балетный...

**С.В.:** Музыканты, музыканты знаменитые и оркестр знаменитый, ну никак не балетная труппа. Но он поднял их на такой уровень, который... для них это недостижимо, никогда так они не были высоко. Ну, или когда-то, но это все-таки какие-то мифические времена. А сейчас — прекрасная пресса, новые спектакли, все-таки какое-то движение. Тут же вот, разбирая какие-то сундучки и понимая, что надо это комбинировать, надо смотреть, Махар вызвал меня и Гершензона и говорит: «Ну что будем делать, может, что-то сделать на эту труппу, что-то такое?» И было несколько проектов на выбор... Вот он остановился на «Раймонде». Он сделал ее по той же схеме, как и делали. Старый дизайн... Ну это, может, в следующий раз, давайте?

**И.С.:** Хорошо.

**С.В.:** Да, Инна?

**И.С.:** Давайте, да.