

О балетных педагогах, решении эмигрировать и значении классического танца

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1677>

🎙 3 февраля 2014

Собеседник

Мессерер Михаил Григорьевич

Ведущий

Скляревская Инна Робертовна

Дата записи

Беседа записана 3 февраля 2014 и опубликована 19 августа 2016.

Введение

Балетмейстер и педагог Михаил Мессерер рассказывает о своем детстве в доме при Большом театре, знаменитых соседях и первых уроках балета. Он объясняет, почему выбрал путь педагога, а не танцора, вспоминает своих учителей, среди которых Асаф Мессерер и Елизавета Гердт, и зарубежные гастроли, которые переросли в эмиграцию. Мессерер рассказывает, почему они с матерью Суламифь Мессерер решили не возвращаться в СССР и как начиналась их новая жизнь на Западе. Балетмейстер делится воспоминаниями о первой поездке в постперестроечную Россию, приглашениях работать в Большом и Михайловском театрах, о своих постановках и коллегах.

Михаил Григорьевич Мессерер: Я родился в 1948 году в Москве в артистической балетной семье. Мы жили в центре Москвы на Тверской улице, тогда она называлась улицей Горького, в доме Большого театра. В детстве я гулял во дворе, играл в футбол с ребятами, кто-то старше, кто-то младше, все были дети артистов, в основном Большого театра. А вообще в доме у нас жили много известных людей. Дом еще сейчас сохранился, обвешен мемориальными досками: многих уже нет в живых. В нашем подъезде жил Ростислав Захаров*, подо мной. Я заливал его часто душем, любил принимать душ и ванны, все было несовершенно в то время, в Советском Союзе не было заклеек, которыми щели можно заклеивать, и вода просачивалась к Ростиславу Захарову. Напротив Захарова, на той же лестничной клетке жила Марина Семенова**. Напротив нас жила Вера Дулова***, знаменитая арфистка Большого театра, со своим мужем, виолончелистом Кнушевицким****. Другой, не тот Кнушевицкий. Над нами жила певица Большого театра Панова. С детства я наизусть знал все арии: репетировала дома. Выше этажом жил Эмиль Гилельс*****, и я очень дружил с его дочкой Леночкой. Дальше жил Козловский, на следующем этаже, и его семья... Разошелся с очередной семьей, но я еще помню его тоже. Ну и так далее, в соседних подъездах жили люди известные, музыканты, играли мы с ними. Помню, ходили друг к другу в гости.

* Ростислав Владимирович Захаров (1907—1984) — артист балета, хореограф, балетмейстер, театральный режиссер и педагог. Балетмейстер, режиссер и руководитель балетной труппы Большого театра (1936—1956).

** Марина Тимофеевна Семёнова (1908—2010) — балерина, балетный педагог, профессор ГИТИС-РАТИ.

*** Вера Георгиевна Дулова (1909—2000) — арфистка, педагог.

**** Святослав Николаевич Кнушевицкий (1907—1963) — виолончелист, концертмейстер, профессор Московской консерватории.

***** Эмиль Григорьевич Гилельс (1916—1985) — пианист и музыкальный педагог.

Помню, как на дне рождения, наверное, чьем-то бегали вокруг елки, разбили елку, она упала на рояль Гилельса. Было ужасно! Стояло два рояля, и один мы повредили. А наверху была мастерская художников, на последнем этаже, там свет был хороший, окна сделали на последнем этаже художники, а у всех же художников мастерские. Знаменитые художники были, Дейнека, например. Вообще, в центре родственники у нас есть, родные люди, которые жили тоже в домах [со знаменитостями]... Когда хожу по своим друзьям, по своим родственникам, всегда вспоминаю свое детство. Я закончил школу Большого театра у педагога Александра Руденко**. Прекрасные педагоги у нас в школе.

* Александр Максимович Руденко (1907—1976) — артист балета, солист Большого театра.

О выборе педагогического пути

В младших классах меня учил Евгений Валукин*, который возглавляет сейчас ГИТИС, хореографическое отделение. Я потом поступил сам учиться в ГИТИС, учился в нем у Ростислава Захарова, который возглавлял хореографическое отделение, когда я учился на педагогическом. Учился я у Раисы Стручковой** и у Александра Лапаури*** в основном, а также у Валукина. Ростиславу Захарову я благодарен за одно то, что он организовал замечательное отделение, где были такие блестящие педагоги. Я пошел учиться в ГИТИС рано: после поступления в Большой театр я понял, что в театре были блестящие танцовщики, такие, как гениальный Николай Фадеечев****, как великий Владимир Васильев*****, и тягаться с ними бессмысленно, а мне хотелось быть не хуже других, а может быть, и лучше хоть в чем-то, и я пошел учиться на педагогику, потому что чувствовал с детства, что у меня есть педагогическая жилка.

* Евгений Петрович Валукин (1937—2016) — балетмейстер, кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук.

** Раиса Степановна Стручкова (1925—2005) — балерина, балетный педагог.

*** Александр Александрович Лапаури (1926—1975) — артист балета, хореограф, балетмейстер, педагог. Солист балета Большого театра.

**** Николай Борисович Фадеечев (р. 1933) — артист балета, педагог, педагогом-репетитором Большого театра.

***** Владимир Викторович Васильев (р. 1940) — артист балета, балетмейстер, хореограф.

Дети в классе (наш педагог Руденко уже болел к тому времени, был немолод, часто не приходил), в основном мальчики, бежали играть в футбол во двор школы, на Пушечной улице это было, старая школа, возле Большого театра. И только двое-трое из нас оставались в классе, и я давал урок ребятам,

как мог. Ребятам нравилось, и мне это запомнилось. До сих пор моим принципом является, что артистам должно быть хорошо, приятно на моем уроке, должно нравиться на моих занятиях.

Закончил я ГИТИС самым, по-моему, молодым выпускником, потому что люди обычно шли учиться на исходе, на излете карьеры, или уже закончив танцевать. А я понял, что мне хотелось бы начать раньше... Обычно, чем раньше начнешь преподавать... Мне эта идея нравилась. Я еще танцевал на сцене, все танцевал, в общем-то, но не очень у меня душа лежала к основному репертуару того времени. В самый первый год в театре у нас еще какие-то оставались старые вещи, какие-то надежды на восстановление балетов, которые я в детстве видел. Они мне очень нравились. А репертуар Григоровича лично у меня, при всем моем почтении к Юрию Николаевичу, не вызывал аппетит исполнять, ни в кордебалете, ни соло. Все-таки я танцевал юношей в «Легенде о любви» Григоровича, но больше па-де-труа в старом «Лебедином озере», тогда еще шло «Лебединое...» и старое, и новое.

Склярская Инна Робертовна: Одновременно?

М.М.: Да, одновременно какой-то период. Старое московское шло в Кремлевском дворце и даже один раз на старой сцене, помню, танцевал. Видимо, труппа была где-то за границей основная.

Старый репертуар Большого

В Кремлевском дворце шли основные балеты — «Бахчисарайский фонтан», где я танцевал двойку юношей, какие-то такие вещи. В операх что-то было интересное, какие-то танцы в операх: тот же, Березовского, «Князь Игорь» шел в Кремлевском дворце, «Вальпургиева ночь» шла в Кремлевском дворце. А в Большом шел в основном репертуар Григоровича. На старой сцене я также танцевал, например, Кораллы в «Коньке-горбунке», в старой постановке, не самой старой, в старой постановке Щедрина. Это балет, который тоже с детства я видел, тоже мне нравился. Там было знаменитое па-де-труа: два Коралла и Воденица. Я танцевал обе вариации, иногда ту, иногда другую. В «Коньке-горбунке»... Что там еще хорошего? Например, шел у нас балет «Моцарт и Сальери» в постановке Веры Боккадоро, французенки. Я танцевал Моцарта, один или два раза станцевал. Потом Генрих Майоров появился с «Чиполлино», мне это тогда казалось отдушиной. Все-таки классика, там были бризе, заноски бризе-воле, даже у стражников. И на премьере я танцевал две партии стражников (спектакль, который до сих пор у нас идет, Фарух [Рузиматов — художественный руководитель балета Михайловского театра — ред.] его когда-то восстановил, вернул обратно).

Там еще была для классического солиста партия садовника Тыквы, но у нас в театре она характерная, а в большинстве театров она была в то время, не знаю, как сейчас, классическая, то есть там тоже были чисто классические движения. Это мне казалось отдушиной в то время, мне репертуар Григоровича, бесконечные шестые позиции, это немножко раздражало. Эти балеты танцевал, потом станцевал Вишенку в «Чиполлино», тоже это было в Кремлевском дворце. Вообще, я считаю, балет должен идти в трех актах. У нас, в Михайловском, он идет в два акта сейчас, Майоров его переделал, когда ставил. У нас на два акта, а мне кажется, там фактура на три, там три погони. Спектакль так рассчитан, что там три погони. Даже когда смотрю спектакль, вспоминаю, как мы это танцевали в свое время в Москве. Из детства что еще вспомню — как у всех, выпускные концерты на сцене Большого театра. Я танцевал па-де-де из «Лебединого озера» с Маргаритой Дроздовой, которая сейчас народная артистка СССР, педагог-репетитор в Театре Станиславского. Леонид Лавровский, который тогда был худруком школы, ставил какие-то номера, ту классическую симфонию, которую я танцевал, какие-то другие ставил концертные номера, полонез, па-де-де классическое на музыку Адана, на меня он переставлял его, я танцевал с Ириной Прокофьевой, с Ириной Холиной, которые потом были известными танцовщицами в Большом театре. Мы ездили на гастроли на Запад, два раза в Америку, ездили по всем Соединенным Штатам. Несколько раз во Францию, несколько раз в Италию и другие страны, в Австралию, в Японию много раз.

И.С.: И что это для вас было? Как вы воспринимали эти страны?

М.М.: Видите ли, мне повезло, что моя мама, Суламифь Мессерер*, работая в Японии по приглашению, через советское Министерство культуры, взяла меня ребенком с собой на летние каникулы, я провел два месяца в Японии. Так что я хорошо представлял, что такое...

* Суламифь Михайловна Мессерер (1908— 2004) — балерина и балетный педагог. Сестра Асафа Мессерера и Рахили Мессерер, мать Михаила Мессерера, тетья и приемная мать Майи Плисецкой.

И.С.: А что для вас это было? Как воспринимали?

М.М.: Как ребенок. Здорово, сопки, все есть. Весело, картинки, цвета какие-то в сравнении с серой жизнью, которая была в то время в Москве, — конечно, было интересно. Но все-таки не шокируют ребенка такие вещи. Приезжаешь — да, интересно, по-другому. А когда повзрослел, я примерно представлял, что это такое. По-моему, первая поездка как раз тоже была в Японию с Большим театром, в 1970 году. Мы ездили, по-моему, опера и балет Большого театра, что-то такое там было, Всемирная выставка в Осаке или в таком духе. Мы выступали по Японии, в Осаке, с операми «Борис Годунов», «Князь Игорь», возможно, потому что такое, патриотическое. «Борис Годунов» плюс, наверное, «Хованщина», что-то в таком духе. Мы выступали, балетная секция, а оперы я слушал. Оперы я любил с детства, ходил практически с десяти лет. Моя мама много преподавала за границей. Я жил один, с тетей, вернее, у тети дома. А квартира тети находилась по соседству с Большим театром, совсем рядом, в нескольких метрах. И она мне делала мне пропуска каждый вечер в Большой театр, балет или опера. Поэтому я, учась в балетной школе, не пропускал ни одного вечера, слушал все оперы, смотрел все балеты. И многое запомнилось. По окончанию ГИТИСа хотелось мне попреподавать, но...

Уроки Асафа Мессерера

И.С.: Простите, а как преподавали в ГИТИСе? Что там было на факультете?

М.М.: Как нас учили? Учили методику классического танца. Раиса Степановна Стручкова потрясающе раскладывала... Мы должны были учить каждый своих сокурсников, учить на каждом [занятии]... Практиковались на нас — я на них, они на мне. Стояли у станка, на середине и так далее. Разбирали каждый класс, как задать урок, какие комбинации сочетаются с другими, какие движения сочетаются с другими движениями, как лучше сочетать, сочетать ли то с этим. Все эти позиции проходили, почему так красиво, почему так некрасиво, очень подробно изучали методику преподавания классического танца.



Раиса Степановна Стручкова (1925—2005)

И.С.: Это отличалось от того, как вас учили в школе?

М.М.: Нет, очень близко. Тем более что мой педагог школьный, как я сказал, Евгений Валукин, тогда был деканом педагогического отделения или, если я не путаю, он был деканом всего хореографического образования. Во всяком случае, он принимал экзамены, смотрел, меня подбадривал, потому что мне было тяжело, я учился и одновременно танцевал в театре, он подбадривал меня, говорил: «Давай, ты молодой!». Другие были ближе к пенсии, мои сокурсники, им было легче, а я активно продолжал выступать: в КДС надо было бегать, на репетиции надо было бегать, не хотелось пропускать ни в коем случае лекции. Я оставался, когда мог, мне помощь оказывали педагоги, оставались по вечерам, или я приходил, когда мог, когда они могли... Во всяком случае, не допускалось такой профанации: ты нам оставь свои документы, мы тебе дадим диплом. Такого совсем в наше время не было. Я знаю, что потом пошли учиться в ГИТИС — уже сильно потом — все эти знаменитые артисты, тот же Владимир Васильев, тот же Марис Лиепа, Максимова. Но это было уже сильно потом, я уже выпустился, а они только пошли учиться. Это мне помогло в дальнейшем, когда я начал педагогическую деятельность, мне очень помогли знания, полученные в ГИТИСе. Я благодарен той же Стручковой, тому же Валукину и Александру Лапаури... Я бегал на его лекции по балетмейстерскому отделению, параллельно, когда было время, старался не пропускать, потому что он гениальные вещи рассказывал, очень способный, талантливый педагог, умел заинтересовать студента, заинтересовать так, что хотелось понять, хотелось изучить. Интернета не было, искали книги, доставали... У меня до сих пор какие-то ассоциации возникают и помогают мне в постановочной деятельности. Просто идеи чисто постановочные, человеческие,

как поступать даже в ситуациях каких-то. Когда с умным человеком общаешься, это приятно.

И.С.: Вы учились на балетмейстерском отделении?

М.М.: Я не учился на балетмейстерском отделении. Он учил, я ходил слушал... Практические занятия у них были, человек показывал какие-то этюды, к примеру, что я вспоминаю сейчас. Повторяю, я не учился на балетмейстерском... Люди показывали этюды друг другу, поправляли, говорили, что нравится, что не нравится. Я сидел, слушал. Меня иногда, может быть, спрашивали, что мне не нравится, я тоже, думаю, что-то вякал. Но в результате говорил сам Лапаури, говорил, что ему в этой постановке нравится, что не нравится, что сходится, что не сходится. У него была определенная теория, как нужно преподавать хореографическое мастерство. Меня не столько интересовало само мастерство в данном случае, потому что я не хотел, не собирался быть хореографом, сколько, как я сказал, с умным человеком поговорить. Отталкиваешься от умных мыслей и преломляешь через себя какие-то вещи. Мне повезло в начальные годы, первые два, что ли, сезона Елизавета Павловна Гердт* еще преподавала в Большом театре, выдающийся педагог... Я бегал на ее уроки. Так я занимался у Асафа Михайловича Мессерер**а, в основном, но бегал на уроки Гердт.

* Елизавета Павловна Гердт (1891—1975) — балерина и балетный педагог, один из ведущих педагогов женского классического танца России XX века.

** Асаф Михайлович Мессерер (1903—1992) — артист балета, балетмейстер, педагог, солист Большого театра.

И.С.: Что было у нее другое, чем у всех?

М.М.: У нее был постариннее урок, чем у Асафа Михайловича. Она делала замечания, которые Асаф Михайлович при всем желании не мог сделать. У Асафа Михайловича было — я не знаю, сколько — минимум человек сорок на уроке, урок был всего час, к сожалению, это слишком мало: класс должен идти, по крайней мере, час пятнадцать, а все звезды, все великие мастера — их особо не поправишь... И Асаф Михайлович был скромный человек. Елизавета Павловна тоже была скромная и тихая, но у нее было меньше народу, и она делала замечания: она проверяла позицию *сouré*, такие позиции, как выворотность... Казалось бы, все профессионалы должны уже владеть ими, но она контролировала, всегда поправляла, поправляла руки замечательно. У нее, как и у Асафа Мессерера, был замечательный показ. Ей было много-много десятков лет, но она продолжала руками показывать как восемнадцатилетняя девушка. И потрясающие позиции кистей, мягкость, элегантность позиций корпуса, ничто слишком, замечательно разогревающий урок. Много всего было... Опять же вещи, которые ты как педагог потом в своей деятельности преломляешь через себя, не на пустом месте возникает твой метод собственный.



Е. Гердт и М. Плисецкая. Источник: www.dancelib.ru

Первый раз я увидел Асафа Михайловича в школе, я в первом классе учился, он последний год преподавал в школе, потом ушел. Дверь была приоткрыта, в щелочку двери я увидел, как Асаф Михайлович показывал какое-то движение. Был выпускной класс у него, и это на меня произвело огромное впечатление, такое впечатление, что я до сих пор помню его показ. Мне повезло, что я потом больше десяти лет в классе занимался у Асафа Михайловича, и его метод оказал на меня решающее влияние. Мне нравилось, что его класс настраивает тело танцовщика как скрипку, легендарный его урок, Асафа Мессерера.

На гастролях мы танцевали также «Класс-концерт» в постановке Асафа Михайловича. В Москве он уже не шел, я был занят в самой первой постановке, когда он ставил этот спектакль на школу, я был в первом классе, мы там что-то делали. А потом он восстановил в Большом театре, не для сцены Большого театра, а для поездок за границу.



Несколько раз в Австралию, по-моему, возили, в Америку возили, если не ошибаюсь, может быть, в Японию. И я там исполнял несколько сольных мест. Знаете, когда идет, десять—двадцать спектаклей, и ты стоишь в кулисе, ждешь своей очереди на выход, я всегда стоял, смотрел, что происходит, и заучил комбинации, просто автоматически, профессиональным взглядом заучивается, и за женщин, и за мужчин... И когда в дальнейшем, довольно скоро, меня попросили восстановить «Класс-концерт» на Западе, хореография была свежа в памяти, и я смог легко восстановить. Это было через два, может быть, три года после того, что я много раз сам танцевал и много раз смотрел, десятки раз смотрел. В первый раз Королевская балетная школа меня попросила это сделать в Лондоне для детей, для выпускного концерта. В дальнейшем попросили меня это сделать для студентов и молодых артистов Шведской балетной школы в Стокгольме, что я тоже сделал. Потом в Ла Скала также я делал и для школы много раз, и для школы с артистами, даже там знаменитые звезды принимали участие, такие, как Карла Фраччи. Но я бы не смог восстановить этот спектакль, скажем, через десять лет после того, что я танцевал. Не думаю, что это сохранилось бы так хорошо, если бы я не мутировал внутри себя все это, не повторял. Когда Алексей Ратманский* ко мне обратился с просьбой поставить это для Большого театра, мне было легко, у меня уже были видеозаписи моих прежних постановок, так что было легко и просто сделать спектакль. Конечно, повторяю, я не смог бы сделать целиком, ничего от себя особенно не добавляя...

* Алексей Осипович Ратманский (р. 1968) — артист балета и балетмейстер. Художественный руководитель балета Большого театра (2004— 2009 год).

Эмиграция

И.С.: Чем отличается работа с московскими артистами, с лондонскими, миланскими, со стокгольмскими?

М.М.: Дисциплина разная. На Западе люди делают работу и знают, что они получают хорошую зарплату, на которую они согласились и должны выполнять свою работу на сто процентов, ни в коем случае не меньше. И люди хотят работать, рвутся, конкуренция гигантская. А в России немножко полегче, больше свободы. Артисты понимают, что зарплаты у них не очень большие, у большинства, надо где-то подработать, надо съездить на халтуру, на такие деньги не прожить, которые ты в театре получаешь. То есть факт, что у них тоже есть договор с театром, контракт вербальный или на бумаге и так далее. Свобода небольшая какая-то есть, то, что называется вольница, это имеет место. А на Западе другое. С другой стороны, талантов очень много у нас. Сейчас в Михайловском, например, каждый почти танцовщик обладает собственными замечательными свойствами, потенцией. Талантливые люди, с которыми работать приятно. Не все легкие, но большинство стремятся к творческой жизни. Потом еще в России рано женщины рожают детей в сравнении с Западом. На Западе рожают в основном перед уходом из балеринской карьеры. В России не так, раньше все происходит, да и замуж выходят раньше. Разница такая есть.

Значит, на чем я остановился: школа была, театр. В одной из поездок с Большим театром я решил остаться за границей.

И.С.: Это в каком было году?

М.М.: Это было в 1980-м. Так получилось...

И.С.: Как это было?

М.М.: Об этом уже говорилось... Мы приехали с Большим театром в Японию, моя мама преподавала там, много лет преподавала. Уезжала, приезжала, в другие страны ездила, все время возвращалась в Японию, в страну, где она практически создала серьезный классический балет. Она создала первую школу в 1959—1960 году, школу имени Чайковского в Токио. В дальнейшем эта школа превратилась в труппу «Токио-балет». Маму туда приглашали много-много, а также в другие труппы Японии, не только в Токио, но и в других городах, куда она ездила. Обожала Японию, говорила по-японски. И так совпало, что она была

в Токио, а мы приехали с Большим театром на гастроли. Мы с мамой встретились, но мы должны были в тот же вечер или на следующий день уезжать в провинцию, начинать гастроли не в Токио, а в провинции, в Нагое. Мы с мамой обсуждали, не все было хорошо, не все гладко.

” Хотелось начать другую жизнь, хотелось творческой свободы, хотелось преподавать, где хочешь, ездить, куда хочешь, и говорить, что думаешь, а не то, что разрешается.

Мы так, двумя-тремя словами с мамой обмолвились... Говорить — это оно, а решиться — это другое. И мы уехали в Нагою, потом мама мне позвонила в отель в Нагое и говорит одно слово: «Приезжай». А еще мама говорила, что у нее болит желудок, несколько дней болел желудок, она легла в больницу даже на один день, хотя она была человеком очень сильным, здоровым. У нее заканчивался контракт, надо было лететь в Москву. Она упростила в посольстве Советского Союза в связи с тем, что я приехал и в связи с тем, что она попала в больницу и ей тяжело лететь — четырнадцать часов перелет в Москву — попросила разрешения задержаться на два—три дня. Ей отказали, сказали: «Ничего, в самолете отлежитесь, летите». Это, очевидно, было последней каплей... Это далеко не единственный повод, но что-то такое, произвело впечатление. Она мне позвонила, говорит: «Приезжай». Я вышел из отеля в Нагое, с пластиковым пакетиком, чтобы идти на вокзал. Меня остановил человек внизу, который следил за тем, чтобы мы далеко не уходили из отеля вечером и вообще не выходили, наш, балетный человек, и говорит: «Куда это на ночь глядя направляетесь?» Я мгновенно нашелся, не знаю, что произошло, как я нашелся, говорю: бутылки из-под молока сдавать иду. На него это произвело нормальное впечатление, потому что мы получали гроши, суточные какие-то там — мы их «шуточные» называли, на которые нужно было не только питаться, но и привезти подарки друзьям в России, что-то купить, одежды какой-то, магнитофоны, каждая копейка поэтому считалась. И когда я сказал, что сдавать бутылки из-под молока — тогда действительно можно было, как сейчас в Соединенных Штатах, во многих штатах, можно сдать, чтобы не валялись бутылки. Тогда люди сдавали бутылки из-под молока, получали, не знаю, пять центов или десять. И он говорит: «А! Ну давай, валяй!» И я напрямик направился на вокзал и сумел найти правильный поезд в Токио: помогло то, что я немножко выучил японский язык, когда жил с мамой. Мне было лет двенадцать, когда я жил в Японии, в детстве запоминается многое, я по-японски мог и сейчас могу объясниться, особенно тогда, когда еще было все свежо. Ходил на несколько уроков японского языка и мог объясниться. Тогда не было надписей. Сейчас в Японии все латиницей написано, а тогда было только иероглифами, которые я не читал.

Я смог у людей спросить, куда идти, чтобы сесть на правильный поезд. Для советского человека это было большое дело, потому что мы привыкли, что «большой брат» нас все время направлял, куда идти. Я довольно самостоятельный был человек и на правильный поезд сел, приехал в Токио, приехал к маме в отель. И мы попросили разрешения жить на Западе.

Была масса всяких перипетий, но я сейчас не буду в детали вдаваться. Японская полиция настояла, чтобы мы встретились с представителями советского посольства на следующий день. Это была очень неприятная история, там, куда нас привезли, в какую-то тайную квартиру, чтобы никто не знал, где это все произойдет, чтобы нас не похитили. И охраняло нас некое количество секретных служб Японии. Интересно было... Я очень волновался: «Вы понимаете, что такое КГБ? Я уверен, что вы не понимаете. Должны сделать так, чтобы никто там не выстрелил в нас...» В то время был знаменитый случай с Марковым, болгарским журналистом, которого зонтиком убили на мосту Ватерлоо на остановке автобуса в Лондоне. Просто выстрелили из зонтика каким-то ядом. Я это всем объяснил. Он мне говорит: «Не волнуйтесь. Вы наверняка не знаете об этом, но когда вы приехали в первый раз со своей мамой, вам было двенадцать лет, я работал там же, где работаю сейчас. И на меня была возложена задача следить, чтобы вы ничего лишнего не делали, несмотря на то что вы были ребенком. А сейчас я заканчиваю свою карьеру, ухожу на пенсию через две недели, я сделаю все для того, чтобы выйти на пенсию с удачной операцией моей финальной». Интересно, смешно. Встреча с представителями

советского посольства была неприятная. Пытались они уговорить нас вернуться, что нас простят «Как вы можете!..»

И.С.: А чем соблазняли?

М.М.: Ничем особенно. «Не делайте глупости, вас простят». Они не виноваты, им надо было выполнить свою работу, советским людям, спецслужбам. Они выполнили работу, но не удалось нас уговорить, мы улетели.

Начало работы на Западе

На Западе что — был у меня ряд интересных педагогических приглашений, сразу начались, мама начала преподавать в Американском балетном театре, я ездил по миру, немножко танцевал еще в то время, а в основном преподавал. Вскоре нас пригласил Королевский балет. Мама как раз преподавала в АВТ, давала урок, а пришел... Когда-то в Японии она встретилась, познакомилась с Антоном Долиным, английским танцовщиком и балетмейстером. И он пришел на ее урок в АВТ. Он сказал: «Мадам, когда же вы приедете к нам в Англию? Помните, я вас тогда еще приглашал, но вы говорили, что несвободны ездить. Мне очень нравился ваш урок. Но сейчас вы свободный человек, приезжайте!» И действительно, через пару недель пришло приглашение от хозяйки самой крупной лондонской частной школы-студии на мастер-классы для моей мамы и для меня. Но мы не могли воспользоваться, потому что в то время мы восстанавливали, ставили «Баядерку». Мы поставили сначала в том же Токио, поехали в Токио в качестве уже несоветских и поставили «Баядерку». Потом китайцы пригласили нас в Пекине ее поставить. Прошло много месяцев, и потом из Пекина куда-то мы летели, а по дороге остановились в Лондоне, думали, на пару дней, на неделю.

Мама моя задержалась там на несколько десятилетий, надолго. Начала давать уроки, и я начал давать уроки в этой же школе в районе Ковент-Гарден. И пришел Питер Райт, который был тогда художественным руководителем балета «Сэдлерс-Уэллс», посмотрел мамин урок, мой урок и пригласил нас преподавать. Он имел право говорить от имени Королевского балета и Сэдлерс-Уэллс, своей труппы, пригласил нас давать уроки и в Королевском балете, и в его труппе «Сэдлерс-Уэллс», а также маму просил дать уроки в Королевской Академии танца. Дальше мама преподавала в Королевской балетной школе, это другая Королевская балетная школа, я тоже там много преподавал, в частности, поставил «Класс-концерт», преподавал в Ковент-Гардене, а потом меня начали приглашать по миру: и Австралийский балет, и Ролан Пети, Берлинский балет.

Я преподавал в Берлине, а приехал Ролан Пети ставить балет «Голубой ангел», Катя Максимова у него танцевала, и Наташа Макарова тогда, в то время. Он еще сам танцевал, занимался, во всяком случае, на уроке сам, был в хорошей форме, ему понравились мои уроки, он меня пригласил в Берлин к себе преподавать. Кто-то из танцовщиков от него ушел, перешел к Бежару, сказал Бежару, труппе, что вот, есть хороший педагог такой-то. Меня Бежар пригласил. И на меня быстро начали сыпаться приглашения со всего мира. Работа была интересная, творческая, я легко перестал танцевать, потому что у меня действительно очень много было интересных приглашений педагогических. И продолжают они, эти приглашения поступать. Я больше двадцати лет, двадцать пять, наверное, в Королевском балете преподавал как постоянный приглашенный педагог, ездил с ним по всему миру, даже в Россию ездили, не говоря уже о Китае, Греции, Америке, Японии, Израиле, Австралии, Сингапуре. Куда только не ездили с Королевским балетом! Так что для меня он был родным местом.

Приглашение в Мариинский театр

Я как-то давал урок в Королевском балете, приехал Мариинский балет, выступали в Ковент-Гардене. И Махар Вазиев* попросил посмотреть урок с Олей Ченчиковой**. Посмотрели мой урок и, видимо, Махару и Оле он понравился, Махар говорит: «Слушайте, а можете дать нам урок? У нас в другом зале

завтра будет наша труппа». Я говорю по-русски: попробую. Я уже бывал в России к тому времени, преподавал, меня как-то пригласил Дима Брянцев давать уроки в Театре Станиславского. Эта неделя была — отдельно расскажу, уже закончу тогда про Мариинский. Я дал урок труппе, и Махар говорит: «Приезжайте к нам в Петербург». — «Ну как, там холодно, влажно, как я поеду!» (*Смеется*). — «Ну приезжай!» Короче, уговорил. И я восемь лет подряд приезжал давать уроки в Мариинском театре... Сейчас на секундочку вернемся... Лет через пятнадцать после побега я шел по Афинам — тогда давал уроки в Афинах, — и навстречу мне идет человек, которого я хорошо знаю. Я мгновенно вычисляю, что это Дима Брянцев***, с которым мы вместе когда-то... Он на год, кажется, старше, закончил Вагановскую школу, я в Москве тогда учился, мы с ним вместе работали какой-то недолгий период в Москве. И он: «Ты что здесь делаешь?» Я говорю: «Ну вот, уроки... А ты?» — «А я худрук театра Станиславского». — «Иди ты!» — «Да. Я, — говорит, — знаю, что ты много преподаешь. Слушай, а что ты к нам-то не приедешь?» «Куда „к нам“? В Советский Союз? Куда я к вам приеду, ты что! Я перебежчик, как я могу! Меня же посадят!» Он говорит: «Да ты что! У нас уже все кончилось давно! А ты еще в лесу прячешься!» Это был 1992—1993 год...

* Махар Хасанович Вазиев (р. 1961) — артист балета, педагог, солист Мариинского театра (1979—1995), руководитель балетной труппы Мариинского театра (1995—2008), руководитель балетной труппы миланского театра Ла Скала (2009—2016), руководитель балетной труппы Большого театра с 2016 года.

** Ольга Ивановна Ченчикова (р. 1956) — артистка балета и педагог.

*** Дмитрий Александрович Брянцев (1947—2004) — артист балета, хореограф. Балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова (1981—1985), главный балетмейстер Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1985—2004).

И.С.: Ну да, уже все было!

М.М.: Я говорю: «Дим, ты что!» — «Вот мой телефон, звони». Я говорю: «Да боюсь я, куда я поеду, зачем? Потом я очень занят, знаешь». Но прошло много времени, я занят был, а в какой-то момент вышло свободное время. Это где-то было у меня, что вот, в Россию приглашают. И потом все-таки Дима позвонил. Я говорю: «Дим, виза нужна какая-то мне, говорят, я не знаю, как я пойду в советское консульство!» Он говорит: «Уже не советское оно никакое, иди!» Короче, я не пошел, конечно. Короче, как-то он организовал, мне принесли советский паспорт, паспорт Советского Союза, новый выдали, дипломаты на тарелочке с голубой каемочкой принесли мне этот паспорт с визой.

И.С.: А гражданство у вас какое было?

М.М.: Они мне дали российское гражданство, вернули мне паспорт. Просили меня какое-то заявление писать, что-то написал. В общем, я боялся... «Я к вам не пойду, ребята, извините, в багажнике меня вывезете, не пойду!» Мне стали мои друзья говорить: «Ты просто сошел с ума!» Не друзья — знакомые, эмигранты. «Все мы уже съездили, все люди с более политическим прошлым съездили, вернулись, не волнуйся». Наташа Макарова уже к тому времени съездила, не говоря уж о Нурееве, который в самом начале [говорил]: «Не волнуйся, поезжай». Мама сказала: «Не волнуйся, вроде все в порядке». Я поехал. В [Театре] Станиславского давал уроки...

Первая поездка в Россию

И.С.: И как это было?

М.М.: Это было, я вам скажу, путешествие во времени, не в пространстве. Самолет «Аэрофлота» меня нес в мое прошлое... Тогда еще мало что изменилось: те же люди, в общем-то та же Москва. Вернулся в город своего прошлого — здорово встретил друзей! Я многих друзей своих встречал на Западе, к тому времени уже люди начали ездить. Родственники у нас побывали все, оставшиеся в живых, родные люди все уже у нас дома были. Жили у нас, Майи Плисецкой родственники жили, Мессереры родственники жили. Я остановился у своего дяди Александра Михайловича в тот приезд, где-то около недели. Здорово! Конечно, я немножко волновался, пока наконец не приземлился в Хитроу, не мог расслабиться... Но я и сам, точно как у Набокова — ведут меня на расстрел, тут мне все время снился Набоков. (*Смеется*)

Знаете, говорят, что он под чужой личиной съездил в Россию, в Советский Союз и написал это стихотворение якобы по мотивам*.

* Имеется в виду стихотворение Владимира Набокова «Расстрел»

И.С.: Говорят, да.

М.М.: Но у меня было точно такое ощущение, я не мог успокоиться. Вроде никто ко мне не приставал, пропустили на границе, все такое.



Я себя щипал без конца, потому что только в страшном сне такое могло присниться — попасть обратно в Советский Союз.

И.С.: Да еще белые ночи!

М.М.: Да еще белые ночи, точно! Мне памятен был тот визит тем, что я встретил свою будущую жену, Олю Сабадош, которая, когда я преподавал в театре Станиславского, там танцевала. Мой дядя, у которого я остановился, работал инженером, и его знакомый на работе сказал, что, вот, там ваш родственник в театре преподает, а моя дочка танцует там, занимается у него в классе. Так нас познакомили. Мы в классе познакомились, но так нас познакомили вне театра. И мы счастливо с тех пор живем, и у нас двое детей в Лондоне. Так что это была памятная во всех смыслах поездка.

Прошло несколько лет, меня Махар пригласил, и восемь лет я приезжал приглашенным педагогом, ездил даже в Америку с Мариинским театром, в Москву мы ездили на гастроли, в Большом театре выступали. Я в Большой театр приезжал с Королевским балетом до этого, тоже встретил всех своих, кто-то там работал, кто режиссером, кто ведущим спектакля, кто администратором и так далее, много знакомых встретил. Приятно, трогательно было.

Приглашение в Михайловский театр

В результате, в один из приездов сюда, в Мариинский театр, я был на фестивале, и Махар Вазиев познакомил меня с господином Кехманом*. На банкете это было. Владимир Абрамович сказал мне: «Слушайте, а вы не можете прийти в театр к нам завтра?» — «Во сколько? Могу... Я завтра уезжаю, надо на аэродром ехать, в два тридцать машина». Он говорит: «Утром вы можете придти, в девять утра?» — «Но сейчас пять!» Он говорит: «Ничего!» Я говорю: «Могу в десять». Он говорит: «Хорошо, в десять приезжайте».

Я пришел в десять, ждал до одиннадцати, двенадцати, до часа. В час сорок пять Владимир Абрамович появился и говорит: «А вы меня ждете?» — «Да», — говорю. Он пригласил меня работать в театре, так сложилось.

* Владимир Абрамович Кехман (р. 1968) — директор Новосибирского государственного театра оперы и балета, художественный руководитель Михайловского театра, генеральный директор Михайловского театра (2007–2015).

И первой нашей совместной работой была постановка балета «Лебединое озеро», восстановление. Владимир Абрамович сказал: «Нам нужно поставить „Лебединое озеро“. Что бы вы могли посоветовать? Есть предложение восстановить, перенести спектакль Мариинского театра, Константина Сергеева». Я сказал, что, во-первых, спектакль Константина Сергеева — замечательный спектакль, с одной стороны, с другой — какой смысл ставить тот же самый спектакль в том же самом городе, вряд ли труппа сумеет создать конкуренцию исполнительскую, станцевать это лучше, чем Мариинский, я в этом не уверен. Для чего? Давайте что-то сделаем другое... Я предложил Метью Борна, мужское «Лебединое озеро» — лишь бы было что-то иное. Если нет, то Матса Эка «Лебединое озеро», очень талантливое. Надо, чтобы было другое «Лебединое озеро». Он говорит: «Нет, я хочу выраженное классическим языком „Лебединое озеро“. Какие есть еще версии?» Я ему начал называть, в частности, назвал старомосковское. Там была

оппозиция в театре, они ему решили объяснить: «Какая старомосковская?! О чем вы говорите?! Есть видео, запись фильма 1957 года, сорок пять минут, довольно длинная, там подробно этот спектакль есть. Он не два часа идет, но минут сорок пять. Посмотрите, какой ужас!» Он посмотрел, Владимир Абрамович Кехман, срочно меня вызвал, сказал: «Завтра начинаем ставить: это именно то, что мне нужно!» Смех. Им я как-то так: давайте, давайте. Посмотрел, труппа вроде ничего, сможем что-то сделать, давайте поставим «Лебединое озеро». С этого началось. В дальнейшем Владимир Абрамович пригласил меня главным балетмейстером, в том же 2009 году, с тех пор я работаю главным балетмейстером в Михайловском театре.

О балетной школе

И.С.: А школа московская, петербургская, лондонская? Вам легко работать во всех этих городах?

М.М.: Мне легко, да, мне легко. Я в балете себя чувствую довольно свободно.

И.С.: Это я понимаю. А разница школ пресловутая?

М.М.: Есть какая-то, есть разница между школами. Даже если в одном городе две школы, уже есть разница. Между каждым педагогом есть разница, поэтому для меня это небольшое... Как говорила Елизавета Павловна Гердт, «есть школа хорошая, есть школа плохая», для меня это важнее.

И.С.: А какая она была, Гердт? Как человек...

М.М.: Когда общаешься с талантливым человеком, это трудно описать. Я не умею, надо иметь отдельные способности, особый талант, чтобы описать талантливого человека. Вы, наверное, можете, я просто не умею это делать. Она замечательная... интеллигентнейшая. Замечательно показывала, интеллигентный показ, как она танцевала. Акценты, которые она делала, где она сильнее, где-то мягче. Она была мягким человеком очень, но довольно настойчивой...

” Мне кажется, что это очень важно: школа должна сохраняться, хорошая школа классическая, если классический танец как жанр мы хотим сохранить, то школа крайне важна — не все балет, что танец.

Сейчас путаница происходит, очень жаль, что какие-то размытые рамки. Мне хотелось, чтобы жанр классического танца сохранился по возможности подольше. Навечно вряд ли, но подольше, по возможности. Условия все есть в России, все-таки мы это хорошо пока еще делаем. И много талантливых «тел» рождается.

И.С.: Рождаются талантливые «тела» сейчас?

М.М.: Да! Вот видите, каждый сезон... Как они обучены — это другой вопрос. Иногда печально: люди талантливые, а восемь лет потеряли. То ли они дурака валяли, то ли педагоги виноваты. Может, и то, и другое, по-всякому бывает. Но тела талантливейшие — таких раньше не было, — с таким шагом, с такими стопами, с такой силой вращения и так далее. Спорт огромное влияние оказывает на балет. Многие занимались гимнастикой или другими видами спорта в детстве, растянутые, с хорошими мышцами, развитыми. Поэтому хотелось бы и то и другое, чтобы за счет спорта не терять искусство танцевания, классического танца. Я уже про это говорил, про ютьюб, что ютьюб правит балетными танцовщиками: смотрят друг друга, учатся у друг друга не только хорошему, но и плохому. Мы в свое время должны были, чтобы что-нибудь запомнить, сесть в поезд «Красная стрела», поехать в Ленинград, посмотреть там какое-то явление — Валерия Панова или Михаила Барышникова, что-то такое. Посмотреть и постараться как можно больше запомнить. Сейчас есть видео, не надо никуда ехать,

нажимаешь кнопку... С одной стороны, это хорошо, с другой — это нивелирует тонкости какие-то... Борешься: «Где, кто это вам сказал?» — «Да я видел в ютьюбе!» И вот так один у другого, и плохие манеры передаются. Вообще плохие манеры передаются быстро, легче, чем хорошие. С этим боремся, но, повторяю, артисты очень талантливы современные, таких не было в старое время.

Семья

И.С.: Вы стали рассказывать про детство и про дом Большого театра: какие были отношения, кого вы помните? Какой был дом? Какие были квартиры?

М.М.: У нас-то старая была, по советским таким меркам, привилегированнейшая квартира в центре Москвы, на Тверской, как я сказал. Это пятикомнатная квартира, с двумя туалетами, жили дай Бог каждому. Но я прекрасно понимал, как я должен быть благодарен судьбе, в каком я привилегированном положении. Я родился в 1948 году, то есть то, что я помню, — 1950-е. Прошло лет пять после войны, продолжался террор, чуть больше, чуть меньше... Сталин скончался в 1953 году, и потом все-таки продолжались эти «чистки» бериевские, против Берии...

И.С.: Вы как с этим сталкивались?

М.М.: Как ребенок. У нас в семье была масса трагедий... Знаменитый случай: Майи Плисецкой папа репрессирован был, который работал на Шпицбергене советским консулом и главой угольной концессии советской в норвежском городе Шпицбергене. Был вызван в Москву, исключен из партии, арестован и расстрелян в 1938 году. Его жена, моя тетья, Рахиль Плисецкая-Мессерер, которая была звездой немого кино в своей молодости ранней, до того как родила троих детей — она была также арестована и с грудным младенцем, Азарием Михайловичем Плисецким, который сейчас известный педагог балета, работает в Лозанне в труппе Бежара, арестована и посажена в тюрьму.

Театр и политика

И.С.: А что конкретно в вашей жизни?

М.М.: Моей личной?

И.С.: Да.

М.М.: Нет, это был уже другой период. Основная моя сознательная жизнь пришлась на хрущевскую оттепель... Говорить нельзя было, мы понимали прекрасно, все равно свободы не было. Не арестовывали, не хватало среди ночи сотнями тысяч, но для этого надо было молчать... Страх сохранялся у всех. У старшего поколения он передавался младшему: «Молчи!..»

И.С.: И в театре это тоже было?

М.М.: В театре стукачество процветало. На моей памяти никого не сажали в тюрьму по политическим мотивам.

И.С.: А вы знали, кто стукачи?

М.М.: Мы подозревали. А кто может знать? Подозревали людей, но это может быть совершенно... Я скажу: «Она стукачка!» — поди докажи, что нет. Можно было только подозревать. И на людей говорили...

И.С.: Люди не были аполитичны в театре?

М.М.: Ну как аполитичны? Мы обязаны были быть членами комсомола. Если ты хотел ездить, продолжать свою творческую карьеру и ездить за границу, ты обязан был в какой-то момент вступить в комсомол, еще в школе... В школе вступали в комсомол, единицам удавалось избежать этого, по-моему. Нас таскали

по райкомам, по ячейкам, по каким-то заседаниям, чтобы выехать в какую-нибудь Болгарию. Хотя это практически был филиал Советского Союза, все равно многим позволялось поехать, давали рекомендации, а кому-то не давали рекомендацию в Болгарию: он плохо знал разницу между материалами XX съезда партии и XIX.

И.С.: То есть устраивали экзамен?

М.М.: Да, и очень хорошо устраивали... Я помню, парень неудачно пошутил на одном собеседовании, и его не пустили за границу. Одного нашего мальчика, моего знакомого, неудачно пошутил или что-то не то ответил. Ходили на политзанятия, нам промывали мозги, каждый понедельник было политзанятие.

И.С.: Раз в неделю?

М.М.: Раз в неделю, по понедельникам. Утром...

И.С.: Вместо уроков.

М.М.: Урок был в двенадцать, примерно в десять, по-моему, было политзанятие, а вместо десяти-одиннадцати был один общий урок в двенадцать. Туда набивалось семьдесят человек... Ну да, было такое, пропускали, не было таких ужасов, ужасов 1930-х — 1940-х годов, а то и 1920-х — нам повезло в этом смысле. Мало материальных благ было, люди жили бедно. Те, у кого были деньги, — купить нечего было в любом случае, очереди. Много-много-много лет копишь, чтобы купить автомобиль, стоять в очереди. Швейную машинку, помню, в детстве мы ходили, давали швейные машинки, финские или шведские. Надо было отмечаться в очереди. Я ходил с няней отмечаться: надо было прийти, была живая очередь, отметить, тебе писали номер куда-то, приходил — переключка. Слякоть, дикий мороз, мокрый снег — я почему-то это запомнил, — ветер. В центре Москвы. Понимаю, что это ничто по сравнению с тем, что люди переживали. Но мне это запомнилось. Это было рядом с московским Театром Станиславского. Каждый раз сейчас прохожу, вспоминаю, как мы в детстве ходили отмечаться. Для меня это какой-то ужас был: «Опять идти отмечаться! Не хочу!» Потом все-таки машинку купили, дома она у нас стояла.

И.С.: Мы отмечались на гастроли Большого театра, здесь, в Ленинграде...

М.М.: Чтобы достать билеты?

И.С.: Да! Примерно, месяцев пять, наверное...

М.М.: Вот так, да?

И.С.: И кто не приходил, того вычеркивали. Но всегда были запасные номера. Я была школьницей, меня знали и очень привечали. Там были «свои» люди какие-то, дамы с безумными горящими глазами. Вот так, чтобы купить билет на гастроли Большого театра, потом Парижская опера была после этого...

М.М.: Да? Здорово. Я не знал об этом. В Москве как-то так... Я ходил в драматический театр, очень любил все театры, Вахтанговский особенно, МХАТ. Я с детства ходил во все театры. Как-то с билетами было... Это в Большой театр было невозможно достать билеты, а в драматические театры билеты были, по два рубля, но были. Не все могли себе позволить далеко каждый день за два рубля...

И.С.: Конечно, далеко.

М.М.: Обычно три рубля первый ряд партера, это очень много.

И.С.: Первый ряд партера — три, три семьдесят пять даже, на гастрольные спектакли...

М.М.: Три семьдесят пять?

И.С.: Да.

М.М.: Их не достать было, это не такие большие деньги, три семьдесят пять, потому что обед стоил примерно рубля два, а в ресторане десять рублей стоил обед.

И.С.: У нас были драки из-за галерки! Потому что три семьдесят пять — это никто не мог себе позволить из простых людей.

М.М.: Понятно.

И.С.: А галерка, где хорошо видно, в середине — тут были страшные бои.

М.М.: Да? Ну вот. А сколько стоили, копеек восемьдесят?

И.С.: Да, копеек восемьдесят, наверное, побольше — первый ряд, серединка.

М.М.: Да, для студентов — какие ж три рубля театр!

И.С.: Конечно! Еще бегали, с рук покупали, «нет ли лишнего билетика?», такое было. И в Москве мне удавалось купить в тот же Большой театр. У нас это было постоянно. Целая была часть жизни. Вы внутри театра этого не знали.

М.М.: Нет.

И.С.: А была такая часть жизни — попадание в театр, свои были какие-то системы, как туда попадать. И свои везения, как ты покупаешь лишний билет с рук. И на гастрольные было очень трудно купить спектакли... Иногда бывало, что прорывались через контроль просто...

М.М.: Это я знаю!

И.С.: Иногда, если студенты, то тараном, а если одиночка, то как-то вдруг сделаешься «невидимым», пройдешь. Такое тоже бывало.

М.М.: Вспоминаю, да.

И.С.: Ну... спасибо.

Планы

М.М.: В прошлом сезоне много раз, раз шесть-семь ездил в АВТ, преподавал. В этом сезоне не получается, потому что такое у нас расписание сейчас, что невозможно вырваться, приходится здесь бывать. А еще мне хочется ездить домой, в Лондон, в семье бывать. Я пытаюсь каждые две недели несколько дней проводить в Лондоне. А через несколько дней поеду в Будапешт, я давно там не был. Я преподавал раньше в Будапештском театре, он давно меня зовет. В Хельсинки поеду. Еще в какие-то города сейчас поеду, столичные, в Европе. Много времени здесь уходит на то, чтобы что-то делать. У нас интересно сейчас: поедem в Москву...

И.С.: И что в Москве будет?

М.М.: На «Маску», показываем...

И.С.: А, ну да!

М.М.: ...свои спектакли. Вернее, «Ромео...» мы здесь покажем, а «Пламя Парижа» в Москве. Осенью поедem в Москву просто себя показать, на основную сцену, на историческую сцену Большого театра, с «Лебединым озером» и «Лауренсией». А после поедem в Нью-Йорк в ноябре с «Дон Кихотом», «Пламенем Парижа», «Жизелью» и одноактными балетами. Вот так, в общем, интересно, творчески.

О выборе репертуара

Вещи, которые я видел здесь, я никогда не хотел как постановщик, не рвался особенно сочинять.

Так получалось, складывалось... «Лауренсия», вы знаете, так сложилось, что надо было отметить столетие

Чабукиани. И я сказал: давайте один акт «Лауренсии» поставим, чтобы отметить столетие. «Хорошо, когда будем репетировать? Давайте посмотрим, где... Здесь негде, здесь негде, здесь негде. Вот здесь можно порепетировать. Да, кстати, мы едем в Лондон на гастроли летом, и англичане требуют еще один одноактный балет плюс к тому, что у нас уже есть». А я говорю: «Ну хорошо, давайте подумаем, кто будет ставить и что будем ставить. И главное, что сейчас мы выяснили, что у нас всего двадцать дней на репетиции». — «Ну, Михаил Григорьевич, как хотите, так и выкручивайтесь». Я вышел грустный из кабинета, где у нас совещание было, и мне пришла эта мысль, поставить целиком «Лауренсию» и отвезти ее в Лондон. Кто будет ставить-то, думаю. Если я собирался один акт восстановить, может, мне попробовать целиком? Просто в порядке бреда. Целиком восстановить «Лауренсию», несуществующую. Как это? Потихонечку решил задаться этой целью и восстановил, случайно. Все это происходит случайно... «Дон Кихот» мы сделали за десять дней.

И.С.: За десять дней...

М.М.: Да.

И.С.: ...вот этот «Дон Кихот»!

М.М.: Вот этот гигантский [спектакль] — за десять дней, потому что у нас было десять дней: или делай, или вообще нет! К нам тогда перешли Осипова и Васильев, им нужен был репертуар, они хотели танцевать «Дон Кихот». То, что у нас шло, его уже, так сказать, много лет не реставрировали, никто не следил за этим. И декорации, и костюмы старые, и хореографические уже все разошлось, не понятно, чего хотел постановщик в свое время. Что-то хотел, а кто знает — к нам он не ходил... И вот я [подумал], нельзя ли поставить... Получили пять «звездочек» по всем [номинациям]... В Лондоне во всех газетах (*усмехается*) [написали]. Вот так получалось.

В связи с тем, что Начо Дуато у нас много ставил балетов, в которых мало народу занято, большинство труппы не работало вообще. Задача была поставить массовый спектакль, где будет занята вся труппа. Я придумал, по стопам Вайнонена, поставить «Пламя Парижа», где было занято сто сорок человек в спектакле, то есть вся труппа. Всех с больничного вызывали, и каждый был занят, поэтому получили результаты, высокие оценки большинства критиков. Сейчас опять будем это ставить, тоже танцевал Васильев. Но это приходится мне думать. Получается, я как главный балетмейстер выхожу из положения... У меня нет желания, я не рвусь ставить спектакли, отнюдь. Но есть люди, которые хотят, у них есть хореографический талант, они хотят ставить, без этого не могут! Я педагог, но как педагог я должен думать о своих танцовщиках, и когда приезжает Ваня Васильев, что он будет танцевать, надо подходящий репертуар, к примеру. Вот сейчас, так получилось, одно за другое цепляется, мы делаем «Тщетную предосторожность» наконец. Слава богу, уже ничего советского. Я вообще не рвался, так складывалось одно за другим.

* Начо Дуато (р. 1957) — испанский танцовщик и хореограф, театральный художник.

Еще хочу восстановить здесь один хороший спектакль из всех, которые я видел, достойный, мирового уровня, я бы сказал — «Барышня и хулиган». Остальные спектакли, которые я здесь видел, на мой вкус, они мне не очень — те, которые ставились в этом театре и сохранились на пленках. Наверное, были хорошие спектакли раньше, но они не сохранились. «Барышня и хулиган» был известен в связи с тем, что Валерий Панов, когда его наконец выпустили на Запад, он его танцевал с Рогозиной, своей супругой, в Америке, отдельные эпизоды. Мне показалось, что он достоин восстановления, этот спектакль, для Вани Васильева. Опять же я должен был думать, что новое будут танцевать наши артисты. Вот «Тщетную предосторожность» сейчас делаем, может, премьера будет в марте. У нас есть артисты, Анжелина Воронцова, она прекрасная Лиза будет, я уверен. И надеюсь, что Кристина Шапран будет танцевать, это и Бондарева может танцевать, Ира Перрен. Надо, чтобы был репертуар, думать об этом приходится.

Что еще? Много гастролей намечается у нас. В Лондон в 2015 году, на неделю. Но, думаю, мы повезем «Пламя Парижа», поскольку мы получили такие оценки от британских критиков, которые сюда приезжали, это вызвало интерес на Западе... Они даже приехали, мы их не приглашали, сами приехали два критика.

Дали пять «звездочек», в «Financial Times» о «Пламене Парижа» написали, что это лучшее, что до сих пор делал Михайловский театр. Будем надеяться, что будем иметь успех в Лондоне с этим спектаклем. Может, еще отвезем «Лебединое озеро».