Из книги

ДИВНАЯ РОЗА БАЛЕТА

Майя Плисецкая в фокусе времени

Букет хризантем

1971 год… Март. Солнце ещё только начинает греть по-весеннему. Но в Москве снега, что называется, днём с огнём не сыщешь. Брежневская Москва, днём – оживлённая по-деловому, вечером оживает театрами, около которых загораются фонари и тусуются десятки жаждущих получить «лишний билетик».

Если он и появлялся, то дело могло дойти и до увечья охотников за ним. Доставалось и тому, кто робко на вопрос «нет ли лишнего билетика» отвечал: «Есть». На него кидалась свора промёрзших на мартовском ветру страждущих, и десятки рук совали купюры с изображением Ленина, крича, что «сдачи не надо».

И, естественно, когда мой знакомый московский художник предложил мне пойти по контрамарке на концерт артистов Большого театра СССР в Кремлёвский Дворец съездов, я был на вершине счастья. К тому же я знал, кто будет выступать в этом концерте.

Кремлёвский Дворец съездов в Москве был ещё относительной архитектурной новинкой. Попасть туда было не так-то просто, потому что именно там проходили многие престижные концерты и спектакли.

«Контрамарка для тебя будет на имя Нины Тимофеевой, поэтому уж не жадничай и купи ей цветочков», – напутствовал меня мой приятель, умудрённый в традициях театрального этикета. Нина Тимофеева была одной из самых известных балерин того времени, выступавшая на сцене Большого театра. Она танцевала тогда в партию Эгины в балете «Спартак», совсем недавно удостоенном Ленинской премии

Я купил букет белых хризантем, которые в тогдашней Москве были огромной редкостью и, прямо скажем, роскошью, и явился задолго до начала концерта в КДС (так уже тогда называли Кремлёвский Дворец съездов).

Большой театр был и остаётся для меня одним из самых великих театров мира. За многие годы я побывал в знаменитых театрах многих стран, но Большой так и остался самым величественным и прекрасным. Именно в эти годы в Большом выступало целое созвездие выдающихся мастеров оперного и балетного искусства, которые составили славу Большому на несколько десятилетий вперёд.

В их числе была и та, ради которой я и рвался на этот концерт, – тогда уже ставшая легендарной Майя Плисецкая. В этом концерте она должна была исполнять своего коронного «Лебедя» на музыку Сен-Санса. И хотя я уже видел её в спектаклях Большого театра, но её «Лебедя» смотрел только в кино и по телевидению.

Начался концерт.

…После того как солист оперы Евгений Райков спел ариозо Германа из «Пиковой дама» и русскую народную песню, в зале воцарилась тишина.

Акустика Кремлёвского дворца очень специфична. И даже тогда, когда в зале звучат очень «бурные аплодисменты», мягкое покрытие пола их как-то гасит и превращает в благопристойный «шелест», к которому трудно привыкнуть звёздам, слышавшим не раз на других сценах громоподобные овации, от которых в буквальном смысле этого слова сотрясались стены театральных залов.

Тишина воцарилась не случайно. Именно в ней торжественным голосом ведущая Д. Григорьева объявила: «Сен-Санс. Лебедь…» Дальнейшие слова – «Исполняет солистка балета, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии Майя Плисецкая» – уже тонули в этом «шелесте», превратившемся всё-таки в эманацию долгого ожидания именно этого номера концерта.

Зазвучала божественная музыка Сен-Санса. Луч света высветил часть сцены, и в него из кромешной темноты вплывал Лебедь Плисецкой. Позднее именно это начало номера я вспомнил на одном из озёр в Венгрии. Тёмная ночная бархатная гладь воды, и только в самом центре озера – сильный блик-отражение луны. Из темноты в него буквально вплывало голубое изваяние сначала лебединой шеи и головы, потом – и всей птицы. Минута, и птица, не спавшая этой ночью, исчезла опять в ночном мраке. Это было похоже на видение, в котором угадывалась какая-то значительность и в то же время тревога от неожиданности, скоротечности, загадочности и потрясающей красоты, той, что будит воображение и запоминается на всю жизнь.

В тот мартовский день я и не предполагал, сколько раз буду счастливым зрителем этого крохотного великого спектакля, который сотворила эта замечательная балерина. Мне и в голову не приходило, что через несколько лет состоится наше знакомство, а продолжится оно три десятилетия и в итоге появится эта книжка.

«Лебедем» заканчивалось первое отделение концерта. Как в тумане, я соображал, что надо всё-таки отдать цветы Нине Тимофеевой «за контрамарку». Оказавшись на одном из подземных этажей КДС (тогда такое «проникновение» ещё было возможно), я нашёл коридор, в который выходили гримуборные участников концерта. Нашёл дверь, на которой висел листок с её именем, и постучал. Я не расслышал, что мне ответили из-за двери, открыл её и увидел… Майю Михайловну, которая переодевалась и, естественно, чуть ли не с гневом крикнула: «Сюда нельзя!» Я тотчас закрыл дверь.

Тимофееву я всё-таки нашёл, цветы ей вручил. Всё это происходило как-то механически. Я был весь во власти увиденного «Лебедя». Оставаться   
на второе отделение совершенно не хотелось, и я пошёл пешком по вечерним московским улицам в свою гостиницу.

Время это для меня было отнюдь не простым. Всего лишь год назад меня «по политическим мотивам» (в США была напечатана моя статья) лишили любимой работы. Долгое время после этого я не мог устроиться как «неблагонадёжный» вообще ни на какую работу. Многие коллеги в этой ситуации почти сразу же отвернулись от меня. Я стоял (и это – в 26 лет) на развилке своей судьбы. Пить водку, плакаться у каждого «забора» про свою горькую участь… или начать всё заново, продолжить и всё-таки попытаться подняться к вершинам профессии, но каким-то другим способом? Это было весьма нелегко, потому что нижегородское телевидение и радио наложили на меня табу, а газеты все как одна отказались печатать.

Потрясение от «Лебедя» не покидало меня ни в Александровском саду, где прогуливались влюблённые парочки, ни на Манежной площади, где у «Националя» «вываливались» из автобуса подгулявшие немцы, ни в метро с немногочисленными пассажирами.

Я ощущал в себе странное нарастание некой энергии, силы, волевого напряжения. Умиравшая на сцене гордая красивая птица вдохнула в меня жизнь. Она с каждой минутой выпрямляла меня, будила человеческое достоинство, давала мощную духовную опору. Вдруг сильно захотелось жить, что-то предпринимать с выстраиванием своей судьбы, захотелось работать – ведь возможности писать об этом чуде искусства (даже пока не печатая нигде) у меня, слава богу, не отняли. «Лебедь» Плисецкой родил во мне мужество и полноту ощущения жизни, так необходимые мне в ту пору надвигающегося жизненного краха.

Только тогда не теоретически, а практически, въяве, я понял, как может быть велика сила искусства, как может оно воздействовать на волю, разум, чувства, характер человека. Это открытие дорогого стоит.

Плисецкая потрясла меня как балерина, как гениальная актриса. С тех пор я стал бывать на её спектаклях, творческих вечерах, собирать большой архив с вырезками из газет и журналов (наших и зарубежных), редких фотографий, рукописей, дневниковых записей, театральных афиш и программ, то есть всего, где стояло уже дорогое для меня имя.

Вторая встреча с Майей Михайловной в отличие от первой, полуанекдотической, была уже, что называется, настоящей.

В феврале 1977 года возле Горьковского театра оперы и балета имени появилась афиша, которая гласила: «8 и 9 февраля. Концерты артистов театра оперы и балета имени А.С. Пушкина с участием солистов балета Большого театра СССР – народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии Майи Плисецкой и заслуженного артиста РСФСР Александра Годунова».

С Сашей Годуновым мы были уже знакомы. Я оказался в числе тех, кто встречал звёздную пару на перроне Московского железнодорожного вокзала. Как только Плисецкая и Годунов вышли из вагона, Майя Михайловна оказалась в центре всеобщего внимания, а мы поздоровались с Александром. «Как жизнь?» – спросил он. Я ответил: «Про жизнь – потом. Помоги мне сделать интервью с Плисецкой». Он обещал рекомендацию и слово своё сдержал.

(Кто знал тогда, что так трагично сложится жизнь Александра Годунова, который так и не приживётся в Америке. Но тогда был его звёздный час. Он был блестящим партнёром Плисецкой.)

К интервью я подготовился основательно, хотя волнение было велико. Ведь я направлялся к балерине, имя которой гремело по всему миру.

Мы встретились в её гримуборной. Пару моих вопросов она покритиковала, но беседа состоялась и была напечатана в газете. Долго я не мог решиться послать ей напечатанный материал, напуганный её высокими требованиями к профессионализму в каждой работе. По Москве ходили уже легенды о её взыскательности, неуживчивости и резкости в суждениях. Один из балетных деятелей мне так и сказал: «Смотри, если запятую не там где-то поставишь, она на тебя и в суд подаст».

Напуганный легендами, я тянул время. Но однажды, прочитав весьма слабое (со стороны журналиста) интервью с примой Большого, решился и послал ей вырезку из газеты. Боялся, естественно, потому что по вине редакции в её словах была допущена досадная опечатка: вместо сравнения Кармен с быком на пастбище («она – как бык на пастбище») получилось нелепое – в газете напечатали «как бы на пастбище», пропустив букву «к» в слове «бык».

Ответа долго не было. «Естественно, – думал я, – при её загруженности репетициями, спектаклями, гастролями разве будет она отвечать на какие-то письма журналиста из провинции?»

Но оказалось всё не так. В один из сентябрьских дней я открываю почтовый ящик и обнаруживаю в нём письмо от Майи Михайловны: «Сергей Петрович! Только сейчас получила (в 2-х экземплярах) вашу статью. Вы молодчина. Всего Вам самого доброго. Майя Плисецкая. 28 сентября 77 г.»

Это была самая большая награда (потом были от неё и другие письма) и поддержка, которую я получил в жизни. Потом, когда довелось получать почётные звания, становиться лауреатом нескольких премий, я всегда вспоминал свою самую почётную награду в жизни – добрые слова и оценки своей работы, сделанные Майей Михайловной.

О Майе Плисецкой и её творчестве написаны тысячи заметок, очерков, статей. Отрецензированы все её премьеры и фильмы-балеты с её участием.

В наше время имя Плисецкой даже попало в «светскую хронику». Диапазон публикаций о ней велик: от участия балерины в показе мод знаменитого Пьера Кардена на Красной площади в Москве до «признаний» якобы брошенной в роддоме «дочери» балерины.

Перед ней склоняли головы президенты выдающиеся деятели культуры всего мира и великие политики. Ей рукоплескали миллионы так называемых «простых людей», мнением и впечатлениями которых она дорожит так же, как отзывами элитарной публики.

И в этом – её высочайший демократизм и аристократизм. Она из той породы людей, которые трезво смотрят на вещи и называет их своими именами, дают оценку людям такую, какую они заслуживают.

Она реально смотрит на мир, и в этом – честность её жизненной позиции. Однажды, увидев её за простым столом в маленьком артистическом буфете, где она дешевой алюминиевой вилкой (это после приёмов у королей и премьер-министров) ела квашеную капусту, я сказал что-то вроде: не могли, дескать, вас принять по высшему рангу. На это она мне ответила: «Серёжа, знаете, что самое трудное в жизни? Это жить достойно и на три рубля, и на три миллиона».

С новой силой споры вокруг личности Майи Плисецкой вспыхнули после выхода её книги «Я, Майя Плисецкая…» В чём только не обвиняли балерину, которая безжалостно расставляла все точки над i! Годами копившееся напряжение она сняла, высказавшись до конца в книге, ставшей событием последних лет.

Почти весь ХХ век стал частью её жизни, а она – частью истории   
ХХ века.

Она вошла и в век двадцать первый, для искусства которого она «пробивала» дорогу своим творчеством, нервами, борьбой, победами, поражениями и верой в некую изначальную гармонию мира. В своём танце она утвердила пафос свободы и открытости миру, право личности на счастье и победу в этой подчас трагической и неравной борьбе.

Она презрела мишурные условности «искусствочка-искусства» (Б. Ахмадулина) и стала дивной розой балета, неземным драгоценным украшением нашего земного – безумного и дисгармоничного мира.

Победа Кармен

Плисецкая очень долго присматривалась и думала об образе Кармен. Героиня новеллы Мериме будила воображение, давала простор фантазии. У испанских хореографов она деликатно спрашивала их мнение о том, какой могла бы быть Кармен на балетной сцене.

В этих раздумьях и поисках рождалась новая Плисецкая. Она как бы предчувствовала то второе дыхание, которое открывалось у неё.

Уже после того, как была написана эта глава, я обнаружил в своём архиве публикацию двадцатипятилетней давности. О Плисецкой писал известный композитор Микаэл Таривердиев.

«Прозвучали будоражащие звуки увертюры, раздвинулся величественный занавес Большого – и на сцене забурлила уличная жизнь никогда мной не виденной Испании. Своевольная гитана, вопреки всем балетным приличиям поставившая ногу на всю стопу. Ну уж это движение Пушкин не описал. Помните "И быстрой ножкой ножку бьёт"? У Плисецкой не истоминская воздушность, здесь и не ножка – она ступает по земле твёрдо. Безудержная страсть, мгновенная смена настроений, верность себе – и смерть, плата за такую жизнь, и всё это уложено тем не менее в строгие рамки классического балета. Забыть не могу, как это меня тогда поразило!

Я всегда был влюблён в строгость классического балета, в изящество классики на балетной сцене – я никак не мог представить себе, что эта самая балетная сцена способна вместить в себя такую несдержанную страстность жизни. Более того: что таким образом чёткость и ясность балетной классичности окажется не зачёркнутой, а напротив, подчёркнутой.

Подлинным трагизмом жизни повеяло от сцены, высокой страстью пылал танец Кармен – Плисецкой.

Я не мог тогда знать, что вижу нечто более значительное, чем великолепный спектакль "Кармен-сюита", – это было рождение из увенчанной лаврами традиции Большого театра нового балетного театра Плисецкой».

Да, к этому времени было станцовано всё, что могла бы станцевать балерина на сцене главного театра страны.

Призрак Кармен к 1964 году уже не оставлял её ни на минуту.

В своей книге «Я. Майя Плисецкая…» она пишет: «Танцевать Кармен мне хотелось всегда. Ну не с самого раннего детства, разумеется, но так давно, что первый импульс я припомнить не могу. Разве что выдумать?.. Мысль о своей Кармен жила во мне постоянно – то тлела где-то в глубине, то повелительно рвалась наружу. С кем бы ни заговаривала о своих мечтах –   
образ Кармен являлся первым…»

Плисецкая начала искать композитора. Были «дипломатические» переговоры с Шостаковичем и Хачатуряном. Но ни тот, ни другой за работу не взялись. Даже для таких титанов гипноз музыки Бизе к опере «Кармен» был слишком силён.

Какой же силы должно было быть желание у Плисецкой осуществить свою мечту, если она буквально «атаковала» приехавшего в Москву балетмейстера Альберто Алонсо предложением поставить для неё этот балет, не имея ещё толком готового либретто, а самое главное – музыки?

Альберто Алонсо был в самом расцвете сил. Ему было 47 лет. К этому времени он успел даже поучиться у выдающейся русской балерины Ольги Иосифовны Преображенской, которая, уехав из России, где она когда-то царила на сцене Мариинского театра, содержала в Париже известную балетную студию.

Будучи в Париже, я разыскал одну из учениц этой студии Елену Александровну Лыжину, живущую на улице Гюго. Она-то и поведала мне о том высочайшем уровне преподавания, который царил в этой студии.

До этого Алонсо занимался в Лондоне у поляка Станислава Идзиковского. Кстати, сам Идзиковский принял эстафету классического балета от знаменитого Энрико Чекетти, учениками которого были Анна Павлова, Ольга Преображенская, Матильда Кшесинская, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Серж Лифарь и другие.Так что в этом смысле можно говорить о русских корнях кубинского балета. Это, если учесть, что именно Альберто Алонсо, Фернандо Алонсо и Алисия Алонсо создали тот балет (Национальный балет Кубы), который к тому времени был уже известен во всём мире, не является преувеличением.

«Как художник Алонсо ни на кого не похож, – признавалась Плисецкая. –   
Я не могу привести ни одной мало-мальски подходящей аналогии. Он очень самобытен и оригинален. Даже всё то, что я видела раньше, – народные танцы в исполнении испанок-танцовщиц, балет Антонио – всё это иное. И среди балетмейстеров мне трудно подыскать сравнение с Алонсо. У него свой художнический почерк, собственное видение танца. На Кубе у него свой класс, свой метод обучения. Его танцевальный язык предельно индивидуален. Это классика, потому что это на пальцах. Сами же па так видоизменены, что им, по сути дела, надо давать другие названия. Никакой пантомимы. Очень выразительные движения и позы».

Такого ещё не было. Есть великолепная идея, есть балетмейстер (он согласился и прилетел в Москву) с концепцией спектакля, но нет… музыки.

Сегодня уже легендой стала история создания Щедриным своей транскрипции музыки Бизе.

Сначала репетировали на оперную музыку, но та совершенно не подходила к тому, что предлагал Альберто Алонсо.

Вот как описывает работу над музыкой к балету сам Родион Щедрин: «Выслушав новое либретто, написанное самим Алонсо, я обещаю Альберто, что следующим утром Майя придёт в театр с нотами. Набросав что-то мало вразумительное с несвежей ночной головой, я вдруг спасительно вспоминаю слова Шостаковича (его ответ на предложение Плисецкой написать музыку к балету. – *С.Ч*.): "Я боюсь Бизе…" Шостакович боится. А я нет? Надо сделать транскрипцию оперы (жанр тогда начисто забытый), повернув её на балетный лад. И для партитуры взять совсем иной состав. Далёкий от Бизе. Ну, скажем, струнные и ударные. И работа закипела. За двадцать дней я закончил всю партитуру, написав несколько номеров даже в Будапеште…

Партитура "Кармен-сюиты" поспела к сроку. И всё было бы хорошо, если бы не резкое официальное неприятие спектакля властями. И если бы не благожелательное отношение ко всей затее с "балетизацией" "Кармен" тогдашнего директора Большого композитора М.И. Чулаки, в том числе   
и к музыкальной стороне дела, красный свет на советском светофоре зажёгся бы куда раньше, чем на втором представлении балета».

Если бы собрать всё, что писалось в то время о музыке Щедрина к балету, это был бы не только театр идеологических, духовных, нравственных нравов (простите за тавтологию), но и показатель прессинга, который испытывали те, кто пролагал новые пути не только в советском, но и в мировом искусстве.

В журнале «Балет» уже почти через сорок лет после премьеры было опубликовано письмо одного из первых зрителей спектакля, которое выражало мнение очень и очень многих, воспринявших в штыки появление этого произведения Щедрина.

«Уважаемая товарищ Плисецкая! – писал ортодокс. – Неоднократно слушая и просматривая "Кармен-сюиту", поражаешься нескромности композитора Щедрина. Если серьёзно воспринимать слова, что музыка – это мелодия, то в музыке там, где идёт Щедрин, – нет мелодии. Мелодия только там, где Бизе! С уважением уважающий балет зритель Мизель».

Про оркестровую репетицию Плисецкая вспоминает, как про откровение: «Оркестр играл с непритворным увлечением. По физиономиям музыкантов, – а в верхней сцене ты сидишь почти над оркестром, вплотную, на возвышении, – было видно, что пьеса пришлась им по вкусу. Смычки старательно взлетали вверх-вниз, вверх-вниз, ударники лупили в свои барабаны, звонили в колокола, ласкали невиданными мною доселе экзотические инструменты, верещали, скрипели, посвистывали. Вот это да!.. Музыка целует музыку, как позже скажет о "Кармен-сюите" августейшая Белочка Ахмадулина».

Но не будем забегать вперёд.

Алонсо готовил нечто доселе не виданное на сцене Большого театра. Всё было необычным. Началось с замысла. Потом появилась музыка. И, наконец, смысл самого спектакля. Свобода Кармен! Самое главное и важное в жизни человека – свобода. Наперекор несвободному обществу, наперекор превратностям судьбы, наперекор рутинным устоям толпы.

Алонсо предлагал совершенно новую, экзотическую для отечественного балета пластику. Новыми были положение стопы, смелые и откровенные поддержки. Те восемнадцать артистов во главе с Плисецкой, которые репетировали спектакль, преодолевали немыслимые трудности. Такому танцу их не учили в балетной школе.

«Совершенно новая балетная лексика, – говорит балерина. – Всё равно как если бы вам в дополнение к родному русскому языку пришлось учить ещё и испанский язык. Надо было знать оба. И поначалу казалось, что ничего тут, очевидно, не получится. Постановщик балета Альберто Алонсо, главный балетмейстер Национального балета Кубы, показывал мне двадцать пять движений на пять тактов, мелодия проигрывалась, а я не успевала сообразить, как сделать верное па. Я никак не могла выучить. Движения оказались трудны потому, что сделать их, как просил Алонсо, было для нас невероятно сложно.

…Алонсо бился с нами. И только постепенно, постепенно, очень постепенно, дальше-больше мы привыкли, и за три месяца работы всё-таки что-то получилось. Не сразу…»

Художник Борис Мессерер сделал декорацией арену для корриды. На местах для её зрителей расположились Коррехидор (Александр Лавренюк) и (можно нозывать их по-разному) зрители, толпа, «общество». Они ждут наслаждений, зрелища. Их взгляды устремлены, «вперены» в центр сцены. Там – Кармен.

«Мне хотелось воплотить смелый, открытый, вольнолюбивый характер испанской женщины, – говорит она сразу после премьеры спектакля в Большом театре, которая состоялась 20 апреля 1967 года. – Для меня воплощение такого характера – Кармен. Она притягивала меня всеми своими поступками, своими чертами, каждым мгновением поведения. Не терплю никакую неволю. Это – личное. Но это, разумеется, не значит, что я такая, как она».

Её взгляд исподлобья – пролог к её монологу. Она начинает его, свой – программный для балета. Это танец-вызов, танец-манифест. Почти по Маяковскому: нате! Часто меняющиеся резкие изгибы корпуса чередуются с выразительнейшими зафиксированными позами: выставленная вперёд нога, согнутая в колене и вонзившийся в пол носок ступни.

Её резко выкидываемая вперёд нога ассоциировалась с диковинным оружием, из которого она «отстреливалась» от закосневшей в ханжеском панцире толпы.

То вдруг она ступала на пол сцены всей ступнёй, а потом, опираясь на пятку, вдруг поднимала её под косым углом. Кстати, именно к этим па почему-то привязались адепты традиционного классического балета и обвиняли Плисецкую во всех смертных грехах.

Ни грамма (так и хочется сказать – оперной, но это было бы несправедливо по отношению к жанру) слащавости. Всё резко, динамично и эффектно.

В конце монолога Плисецкая резко вскидывала вверх руки. Победа!

Над кем? Над некой душительной силой, которую воплощает Коррехидор.

Плисецкая вспоминала: «Он (Алонсо. – *С.Ч*.) хочет, чтобы мы прочли историю Кармен как гибельное противостояние своевольного человека – рождённого природой свободным – тоталитарной системе всеобщего раболепия, подчинённости, системе, диктующей нормы вральских взаимоотношений, извращённой, ублюдочной морали, уничижительной трусости…»

В спектакле звучит зловеще-трагическая тема в музыке. Выходит Коррехидор. Алонсо поставил его пластический монолог скупыми выразительными средствами.

Прогибы корпуса вперёд с остающейся в вертикальном положении головой давали полное ощущение, что он всматривается, вглядывается, подозревая что-то неладное. Эта поза сменяется позой победителя, диктатора. Он – воплощение власти. И даже его «гусиный» шаг тоже навевал кое-какие ассоциации.

В сцене первой встречи Хозе (Николай Фадеечев) и Кармен она влетает вихрем на сцену и смотрит прямо и бесстрашно навстречу Судьбе.

Их дуэт построен на контрастах. Она обольстительна. Её танец – парад женственности, тайной неги, знойной страсти. Он смущён, закован в панцирь условновностей. Её это только разогревает, и она пускает в дело все свои чары.

Позднее в интервью «Московским новостям» она скажет: «"Кармен-сюита" явилась настоящей революцией. Кроме всего прочего, "Кармен" раздражала откровенной чувственностью. Вы замечали, тоталитарные системы всегда предпочитают пуританство. Наверное, потому что в сексе, в страсти есть что-то неподконтрольное».

Толпа оживает по жесту-знаку Коррехидора. Она – как свора гончих перед командой профессионального охотника. Жест его (поднятая рука) красноречив. Это жест приказа и начала погони. Машина давит и на Хозе, но он встроен в неё.

«Меня особенно поразило его решение сцены с толпой, – рассказывала Плисецкая. – Когда Алонсо сказал, что толпа эта по сути своей серая:   
безликие мужчины, безликие женщины, и они хотят, чтобы я – Кармен – стала такой же безликой, как они, – мне стало чуточку страшно… И, пожалуй, не столько за свою Кармен, сколько от грандиозности и масштаба конфликта, увиденного балетмейстером».

Толпа расположилась вокруг арены на стульях с высокими спинками, откинув в стороны ноги, которые похожи на иглы, готовые вонзиться в тело Кармен. Каменные лица застыли в ожидании. Это – стена, это – бетон, это – ненависть.

И вдруг – появление Кармен. Она – полный контраст толпе. Это – скорость, энергия, взрыв.

Любовная игра с Хозе – это тоже контраст. Сначала он такой же «твердокаменный», часть этой толпы. Она же даже в пластике – сама гибкость и пластичность.

У каждого – своя роль в этой драме. Коррехидор с «воинством» – на страже общественной «морали» и государственных устоев.

Любовь победоносна. Она вдруг достаёт, как из заветного ларца, из Хозе человеческую его сущность. В их любовном дуэте кардинально меняется его пластика: из «машинообразной» она становится человеческой, наполненной страстными порывами. Апофеоза это достигает в его монологе – потрясении от сильного чувства любви к Кармен.

В 1976 году балерина сказала в интервью «Литературной газете»: «Я бы хотела, чтобы "Кармен" существовала и дальше… после меня… Поэтому я мечтаю найти балерину, которая по-своему исполнит Кармен, показав понимание того, что поставил Алонсо и что заложено в партитуре новой оркестровки, специально сделанной Щедриным. Танцам подобного рода в школе не учат, именно поэтому они так трудны. Как видите, всё это далеко-далеко не просто…»

Прошла четверть века, и к «Кармен-сюите» обратилась балерина Анастасия Волочкова. Она показала спектакль на сцене Большого концертного зала «Октябрьский» в Санкт-Петербурге, где ни одна балетная труппа не обращалась у балету Алонсо – Щедрина.

Сразу после показа появились отклики на трактовку образа Кармен Волочковой.

«У Волочковой – мелодрама, – писала критик Л. Абызова. – …Кармен Волочковой – ласковая, нежная девушка, искренне жаждущая любви. Она запуталась в чувствах к двум равно достойным мужчинам – Хозе (Евгений Иванченко) и Тореро (Денис Матвиенко). Такая уж выпала несчастливая судьба. Рок. И зрители плачут…»

За этой язвительностью – точная оценка той разницы, которая существует между образом шекспировского масштаба, который создала Плисецкая, и тем, что показала в Санкт-Петербурге Волочкова.

«Кармен» продолжается?

Балерина Майя Плисецкая и балетмейстер Альберто Алонсо гениально совпали в понимании замысла своего шедевра. Он гениально «примерил» драматургию балета именно на Плисецкую, а Плисецкая точно, как великий художник, воплотила это на сцене. И не только воплотила, но и внесла в спектакль всю мощь своего темперамента, талант балерины-актрисы и умение вести диалог не только со временем, в котором она живёт, но и с вечностью.

Гимн женщине

Интересно, что сразу после премьеры «Кармен-сюиты» не появилось такого количества рецензий и отзывов в прессе, как после премьеры балета «Анна Каренина».

К 1970 году страсти по «Кармен» уже улеглись и все с нетерпением ждали «Анну Каренину». Но начинались страсти новые: «Не трогайте Толстого!», «Как это Анна будет танцевать?»

Сама Плисецкая много раз перечитывала роман Толстого, находя в нём сотни пластических подсказок из толстовского текста. («Я вдруг увидела: то, что написал Толстой, подходит только к балету. Толстой пластичен как никто, он пишет, как надо танцевать Анну».)

В фильме «Анна Каренина» режиссёра А. Зархи Плисецкая сыграла роль Бетси Тверской. Её желание исполнить драматическую роль не было неожиданностью. Во всех своих партиях она не только великолепная балерина, но и драматическая актриса, которая одухотворяет каждую роль. Именно поэтому один за другим выходят балеты с её участием, в основе которых лежат великие произведения классиков русской литературы.

Музыка, написанная Щедриным к фильму Зархи, легла в основу музыкальной партитуры балета «Анна Каренина».

Позднее сама Плисецкая будет не раз возвращаться к полемике вокруг их обращения к роману Толстого в балетном жанре.

«Часто спрашивают, даже возмущаются – мол, зачем "переводить в балет" великие литературные произведения?– говорила она. – Они от этого обедняются, да и авторам постановки нелегко втиснуть великое содержание в свои балетные па.

Что касается "нелегко"… А разве легко было Льву Николаевичу втискивать живое в пусть даже широкие, но всё-таки рамки литературного языка? Из истории создания романа известен эпизод, когда ему никак не давалась сцена прихода Анны в свой прежний дом к сыну Серёже. И лишь после многочисленных переделок писатель с удовлетворением сказал: "Вошла".

Но самое главное – мы не "переводили в балет", то есть наша работа –   
это не то же самое, но рассказанное другим языком. Такие "переводы" в искусстве вообще невозможны. Художник, например, слышит какое-то музыкальное произведение и пишет о нём картину. Или наоборот: композитор, вдохновившись картиной, сочиняет музыку. Что это такое? Мысли одного художника по поводу работы другого, выраженные присущим ему языком. Я – балерина и "читаю телом". И моё прочтение литературы – это предложенное зрителю пластическое дополнение к ней. Ведь ни в книге, ни в кино, ни в театре нельзя увидеть чувства, их движение, и, быть может, такое видение обогатит хоть малостью ощущение от самого романа?..»

В постановочную группу спектакля вошли дирижёр Ю. Симонов, балетмейстеры-постановщики М. Плисецкая, Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов. Художником стал В. Левенталь. А либретто для балета написал Борис Александрович Львов-Анохин. В своё время он любезно разрешил мне познакомиться с этим либретто. По-моему, это была машинописная рукопись на 70 или 80 страницах.

Плисецкая потом скажет: «…Толстой при всей его неприязни к балету сам изумительно пластичен: чуть ли не на каждой странице он пишет о лёгкой походке Анны, о том, как она держала голову, руку, он подробно описывает одежду. Словом, он даёт почти готовое либретто. Грех было не взяться!»

Пройдёт несколько лет после премьеры, и Плисецкая не раз вернётся к размышлениям о том, как и почему родился этот балет.

«…С "Анной" все думали, что я потеряла голову… Как – Анна и Вронский, Анна и Каренин танцующие! Не пародия ли на Толстого? Не испарятся ли вековые проблемы, поднятые в великом романе?

…Защищая свою "Анну Каренину", я защищаю Толстого, я убеждена, что он со мной был бы согласен. Потому что могла быть такая героиня –   
он же её тоже придумал, она привиделась ему: в его воображении промелькнул обнажённый локоть, потом плечо, это было началом, первыми мгновениями его работы над романом, он вглядывался в видение, и появилась шея и затем лицо с пронзительно глядевшими на него глазами. Ему привиделась пластика. Первая загадка, которую надо было решить, была загадка пластики, она не отпускала его, преследовала дни и ночи и заставила взяться за перо».

Действительно, в либретто Львова-Анохина было вкраплено множество цитат из романа, что только подтверждало слова Плисецкой.

Создатели спектакля взяли, естественно, одну сюжетную линию романа: Анна – Вронский – Каренин. Я бы добавил сюда ещё и Свет, то есть светское общество, которое тоже не фон, а действующее лицо в спектакле.

У меня сохранилась программа одного из первых спектаклей «Анны Карениной», в котором чёрным по белому ясно написано «Художник В.Я. Левенталь». Но всему белу свету было известно, что костюмы для Плисецкой делает Пьер Карден, знаменитый французский кутюрье, с которым Плисецкая недавно познакомилась на Авиньонском фестивале во Франции. Но упоминания об этом в программе нет.

Позднее в своих мемуарах она напишет: «Сегодня из Парижа успел прилететь оповещённый нами Пьер Карден со своей японской спутницей – секретарём Юши Таката. Он приехал в театр прямо из аэропорта. Я должна показать ему на себе его великие костюмы. Прежде чем увидит публика. Не рассердится ли только Пьер, что имени его в программке не будет? Об этом директор Муромцев и слышать не захотел. Министерство наотрез оказалось…»

Кстати, как ни парадоксально, но как только я узнал о готовящейся постановке балета, то сразу же подумал: в каких костюмах будет танцевать Анна? Во времена, в которые происходит действие романа, светские дамы носили длинные в пол облегающие платья. А уже знаменитые турнюры сзади! Это, поди, несколько килограммов материи, да ещё довольно плотной и тяжёлой.

В «Иллюстрированной энциклопедии моды» (Прага: Артия, 1966) читаем: «Юбка с турнюром – сзади от пояса отстающая юбка, снизу посаженная на каркас из проволочных обручей, китового уса и др. Сверху пышно декорированная воланами или лентами. Мода около 1880 г.»

Я подумал, что обязательно посмотрю, как сделаны костюмы. Но я так и не «проанализировал» их конструкцию. Так органично и точно они стали частью балета, частью образа, который создавала на сцене Майя Плисецкая, что я забыл о своём намерении.

Как почти всё у Плисецкой, спектакль прошёл непростой путь от замысла до премьеры.

«На первый прогон "Анны" под оркестр внезапно нагрянула министерская комиссия, – вспоминала Плисецкая. – С ними сама Фурцева. Мелькают знакомые лица художественного совета Большого театра.

…Сразу после конца в кабинете директора Муромцева начинается обсуждение увиденного. Общий тон голосов мрачный. Попытка не удалась, роман Толстого танцевать нельзя, всё сыро, неубедительно, музыка шумная. Анна Каренина валится в неглиже на Вронского: опять эротика (об эротике печётся, как всегда, Фурцева)».

Плисецкой и Щедрину пришлось в буквальном смысле биться за «Анну». Помог секретарь ЦК КПСС Пётр Демичев.

Премьера состоялась в 1972 году. Осторожная «Советская культура» сначала опубликовала рецензию не кого-то из известных балетных критиков, а доктора искусствоведения М. Тараканова. Это была рецензия на музыку балета. «Хочется сказать ещё об одном свойстве музыки балета – о её насыщении звучащей пластикой, – писал музыковед. – Танец, бег, ходьба, бешеная скачка и даже движение поезда – всё это находит ритмо-звуковой эквивалент, расцвечиваясь красками богатой палитры великолепного мастера оркестра. Но это не становится самоцелью, не превращается в иллюстрацию, поражающую ловкостью звукоподражания! Пластические ритмы музыки насыщены экспрессией выражения, он отражают состояние героев, сливаясь с ним или противостоя ему».

В музыке Щедрина к этому балету есть постоянное напряжение драмы и предчувствие трагедии. И не только в сценах на вокзале со станционным мужиком. Эти музыкальные краски есть даже в, казалось бы, «безоблачных» балах и даже в лирических дуэтах Анны и Вронского.

На балу появляется Анна. Широко разведённые руки – метафора открытой жизни души. Кажется, что она – в общем танце, кажется, что она –   
из этой же «породы», из этого же общества, но только кажется…

Дуэт с Вронским – рождение глубокого чувства. Оба сразу же (и это подчёркнуто пластически) «выламываются» из общего «хоровода».

Годунов (Вронский) реализует в дуэтах с Анной весь накал своих страстей. Пластический рисунок троих персонажей построен на контрастах. У Анны и Вронского – прыжки и вращения, у Каренина – статика под ритм заведённой машины.

В проходке Анны с Карениным по сцене – важная окраска. Она как бы «подгоняет» свою походку и движения к ритму его походки, его шага. И в этой подчинённости, подневольности спрятана адская пружина, которая должна взорвать эту фальшь отношений изнутри.

Сцена в салоне Бетси Тверской – важная и серьёзная часть завязки этой драмы. Чета Карениных появляется как часть этого света, который рисуется постановщиками в чопорных, «приличных» для светского ритуала танцах.

Сцена встречи Анны с Вронским наполнена психологическими нюансами, полутонами во взглядах, жестах, движениях, которые причудливо сочетаются со всполохами и вспышками страсти.

«В каждом выходе и уходе Плисецкой-Анны, в каждой её позе, повороте головы, взгляде нет ничего от блистательной, прославленной прима-балерины, – писал балетный критик Ю. Тюрин. – Благородная строгость, самоуглублённая сдержанность, полное артистическое растворение в материале роли, редкая драматическая напряжённость жизни на сцене».

В сцене салона Бетси Тверской впервые появляются поддержки – одно из самых выразительных па во всех лирических дуэтах в отечественном и мировом балете.

Сцена греховного «падения» Анны – апофеоз всего балета. Сложнейшие и разнообразные поддержки чередуются с экспрессивным бегом по диагонали сцены… Всё это символизирует динамику и напор чувств. Есть в русском языке метафоры, которые стали классическими для определения состояния и в том числе героини этого балета: «рвётся душа», «разрывается сердце». С этого момента Анна полностью в плену у стихии огромного чувства, заполонившего её сердце и душу. Ей уже ничего не страшно.

Одна из самых эффектных и изобретательно поставленных сцен балета – сцена скачек. И опять – контрасты реалий и ощущений. Шум, яркие краски, маршевая музыка, фанфары, одним словом – «праздник жизни». И как прорыв к настоящему чувству – мимолётная встреча Анны с Вронским, а затем – открытое страдание Анны после падения Вронского.

Встреча в парке – последний глоток любви. Закинутые назад руки Анны, которые держит Вронский, – символ неволи.

И вот уже «свет» отворачивается от Анны. Чего стоит мизансцена, когда безликие дамы и кавалеры выбрасывают вперёд руки с кистями, согнутыми под прямым углом. «Нет!» – как бы говорят они Анне.

Разлучение с сыном и отчуждение Вронского – начало развязки, которая наступит на рельсах под колёсами поезда на Николаевской железной дороге.

Действие подогревает сцена в итальянской опере, которая окончательно расставляет все точки над i. Именно там созревает роковое решение.

А Вронский уходит в «свет». Он не может достичь олимпийских вершин чувств Анны.

В этом спектакле мы вновь увидели новую Плисецкую. Она всегда очень жёстко как бы забывает, что делала до сих пор. Эта безжалостность по отношению к себе, как это ни парадоксально, и позволяла ей постоянно двигаться вперёд на протяжении нескольких десятилетий.

Вульф, увидевший в США Плисецкую в балете «Федра» сказал: «Да только за то, чтобы увидеть, как она выходит на сцену, надо брать с публики по 200 долларов». И в «Анне Карениной» все её выходы и, казалось бы, самые простые движения полны необычайно ёмкого смысла. Порою даже забываешь, что ты смотришь балет: нет никакой крикливой мишуры балеринских выходов, нет дежурных «балетных» улыбок. Всё – по-настоящему.

Конечно же, автор либретто Б.А. Львов-Анохин, знаменитый режиссёр драматического театра, во многом помог постановщикам выстроить вот этот от минуты к минуте нарастающий накал действа. В чередовании сцен «страстных» и сцен «спокойных» была своя логика.

Я, например, не согласен с теми, что бледным получился дуэт Анны и Вронского в сцене «Италия» и «скромность выразительных средств здесь граничит с лексической бедностью». Давайте вспомним, после чего в спектакле идёт эта сцена. После того как свет дружно и гневно фарисейски отвернулся от Анны.

В Италии они одни. Нет ни света, ни Каренина. Оба просто устали бороться за свои чувства. И именно здесь, под южным солнцем, наступает некая безмятежность, желанные гармония и умиротворённость. Иногда танец дуэта даже напоминает рапидную съёмку, лишний раз подтверждая, что это – часть драматургического замысла постановщиков.

Балетный критик Наталия Аркина, которая постоянно писала о творчестве балерины, как бы подытожила поиск Плисецкой в этом балете.

«"Анна Каренина", – писала она, – это громко и страстно заявленная потребность Майи Плисецкой сказать на языке своего искусства о великой любви, о женской душе – трагической и непонятной. Это фантазия на тему великого романа. В танце Плисецкой живут многие трагические женские судьбы, и, может быть, поэтому её танец драматичен с самого начала».

Эпоха Кардена

В 1971 году Плисецкая знакомится со знаменитым на весь мир Кутюрье Пьером Карденом. Это происходит на Авиньонском фестивале во Франции.

Прежде чем говорить об этом знакомстве и его творческих последствиях, скажем о самом Авиньоне и фестивале, который проходит в нём.

Мы подъехали к Авиньону поздним августовским вечером, почти ночью. Комплекс Папского дворца был подсвечен. Он напоминал неприступную крепость.

Именно здесь с 1309 по 1377 год пребывали римские папы. В Рим их не пускали почти 70 лет. Один из них, Бенедикт ХII, понял, что это надолго, и построил огромный Папский дворец.

Глубокой ночью площадь Курантов пуста. Публика уже насладилась роскошными провансальскими розовыми и белыми винами и почивает, убаюканная запахами лаванды и медоносных трав.

Ещё месяц назад здесь было ну не вавилонское, но театральное столпотворение – точно. Каждый год (уже более полувека) здесь проходит Авиньонский фестиваль. Его знают во всём мире и знают его открытость самым неожиданным и порою экстравагантным явлениям театрального искусства, да и всех других искусств тоже.

Именно здесь суждено было встретиться Майе Плисецкой с Пьером Карденом.

Пьер Карден – легенда ХХ века. Его жизнь пролегла от увлечения маленького итальянца Пьетро (он родился недалеко от Венеции) театром и куклами до триумфальных побед в области дизайна одежды и много чего другого.

Сначала 24-летнего Кардена замечает и привечает знаменитый поэт Жан Кокто, потом его приглашает Кристиан Диор, у которого он становится ведущим дизайнером. И, наконец, он открывает свой Дом моды, ставший впоследствии империей моды от Пьера Кардена.

В 50-е годы ХХ века его модели имеют бешеный успех у самой взыскательной публики. В его империи – 8 тысяч магазинов, два театра, рестораны. Как пишут комментаторы, «он превратил моделирование одежды в искусство».

Клиентами кутюрье стали Эва Перон, Софи Лорен, Марлен Дитрих.

Карден обожает Россию и сделал для нашего отечественного искусства столько, сколько не делал никто за рубежом.

Авиньонский фестиваль 1971 года был юбилейным. Он отмечал четверть века своего существования. Газеты сообщали о том, что впервые в фестивале примет участие балет Большого театра, который покажет 2-й («лебединый») акт балета «Лебединое озеро» и впервые во Франции –   
«Кармен-сюиту». Кроме этого, в программе были «Прелюдия» Баха и «Умирающий лебедь» Сен-Санса. «Умирающий лебедь» был посвящён памяти Жана Вилара. Звёзды труппы – Майя Плисецкая и Николай Фадеечев.

После выступления артистов Большого театра газеты захлёбывались от восторгов, а деятели культуры выбирали самые восторженные эпитеты к искусству Майи Плисецкой и Николая Фадеечева. С этого времени и начинается сотрудничество Плисецкой и Кардена. Он делает костюмы для её балетов «Анна Каренина», «Чайка» и фильма «Фантазия».

О своей первой встрече с Плисецкой Карден вспоминал: «Я страстный поклонник балета, и мне довелось видеть другие постановки и других исполнительниц роли Кармен. Кармен Плисецкой отличалась необыкновенной силой в своей чувственности и своём бунтарстве. Этот спектакль порывал с традициями русского балета. "Кармен" была своего рода предупреждением миру танца. От русской традиции оставались очень сдержанные костюмы. Но уже здесь угадывалось то огромное влияние, которое окажет на развитие балетного искусства Майя Плисецкая.

После окончания спектакля Надя Леже (вдова художника Фернана Леже. – *С. Ч*.) представила мне хрупкую женщину, такую воздушную, что, казалось, будто при ходьбе она не касается земли. Сразу возникла взаимная симпатия, переросшая в длительное сотрудничество, поскольку я рисовал костюмы к пяти её балетам. На сцене, как и в жизни, Майя обладает прирождённым изяществом и производит впечатление существа почти нематериального. Но за внешней хрупкостью нетрудно угадать редкий по силе характер».

Они начали сотрудничество с «Анны Карениной». Карден очень часто (почти во всех своих интервью) вспоминает об этом балете и работе с Плисецкой.

«Сначала я слушал музыку, проникался ею, пытался представить, к какому моменту романа она может относиться, – говорил он. – А Майя танцем, жестами, движениями рассказывала про "свою" Каренину. Не произнеся ни слова, она передала всё. Я смотрел на неё, и в моём воображении рождались костюмы для спектакля».

7 января 1998 года в Большом концертном зале «Октябрьский» в Санкт-Петербурге и 9–10 января в Государственном центральном концертном зале «Россия» в Москве состоялось представление «ХХ век. М. Плисецкая – П. Карден. Мода и танец». В фойе обоих залов была развёрнута выставка театральных костюмов Кардена, которые он создавал для Плисецкой к её балетам «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» и фильму «Вешние воды». (Кстати, чёрное бархатное платье, которое Плисецкая впервые надела на своё 70-летие, – тоже, образно выражаясь, дело рук Кардена.)

Сразу же откликнулись на это событие столичные хроникёры: «На шоу в Москву Карден привёз ретроспективную коллекцию своих платьев, начиная с 50-х годов, которые продемонстрировали санкт-петербургские манекенщицы с полным отсутствием пластики. Последнее платье – "платье будущего" (его Карден после шоу подарил Плисецкой) представила сама Майя. Этот золотисто-белый наряд, украшенный маленькими зажжёнными фонариками, не произвёл авангардного впечатления. Наоборот, он даже несколько напугал зрителей, напоминая саван из фильма Копполы "Дракула"».

Карден уже «свой» в России. Он даёт многочисленные интервью, принимает участие в эффектных проектах. Сам он признаётся: «С закрытыми глазами могу сделать костюм любой эпохи, национальности, профессии. Поэтому и не совершаю ошибок в моде».

Плисецкая, приезжая в Париж, очень часто останавливается в доме Кардена. К этому времени он открыл в замке маркиза де Сада домашний театр и театр «Эспас Карден», который и сегодня существует в Париже. Он постоянно «баловал» Плисецкую своими новыми моделями. Тем не менее потом она оплатила почти все наряды, предоставленные ей кутюрье.

Своё 80-летие Плисецкая отмечала в Москве, Токио, Мадриде и Лондоне. Торжества продолжились в Париже, в театре Кардена.

Праздник был ослепительно-великолепным, как это всегда умел делать Карден. Публика (было свыше 700 гостей) ломилась в театр. Это были «сливки» не только Парижа. В гала участвовали звёзды мирового балета, среди которых были Светлана Захарова, Ульяна Лопаткина, Илзе Лиепа, Ирма Ниорадзе, Андрей Меркурьев, Илья Кузнецов, Марк Перетокин, Мари-Клод Пьетрагалла, Джиджи Качуляну, Жозе Мартинес и другие.

Интересно признание Кардена после их 35-летнего знакомства. О Плисецкой он заговорил как кутюрье: «Я не побоялся бы назвать её эталоном безупречного вкуса, причём не только на сцене, но и в повседневной жизни, вообще в любом своём проявлении. Если пользоваться терминологией кутюрье, она – идеальный манекен, ибо немедленно входит в тот образ, который должен воплотить, примеряя на себя платье, костюм, ансамбль со всеми аксессуарами. Поскольку всё это создано исключительно для неё, она, если воспользоваться теперь уже театральной терминологией, играет саму себя – так органично, словно водила моей рукой, а я диктовал ей, как надо пользоваться нашим общим творением».

«Это – мой балет!»

«Побывав летом 1974 года один день в Дубровнике – там шёл большой фестиваль, – я ненароком попала на балетный вечер, – вспоминала Плисецкая. – Душка Сифниос танцевала бежаровское "Болеро". Это было невообразимо хорошо. Я сошла с ума. Бредила. "Болеро" должен стать моим. Пускай я не первая. Я стану первой. Это – мой балет. Мой!..»

Теперь уже Плисецкую нельзя было остановить. Она пишет письмо Бежару, ждет ответа, не получает его, и вдруг…

Перед тем как продолжить рассказ, давайте вернёмся к истокам создания самой музыки «Болеро».

Знаменитая балерина Ида Рубинштейн не случайно обратилась к музыке этого композитора. Она как истинный художник почувствовала в его музыке то, что она хотела реализовать как танцовщица. И все исследователи творчества Равеля подметили в нём это же. «Гармония Равеля… имеет ярко выраженную жанровую основу, особенно танцевальную», – замечает музыковед Ю. Холопов. И. Мартынов пишет о частом использовании форм и ритмов классических танцев.

Итак, великолепная Ида Рубинштейн заказывает Равелю эту музыку. Роскошная танцовщица, блиставшая в партиях Клеопатры и Зобеиды, была украшением «Русских сезонов» Дягилева. Фокин поставил для неё танец Саломеи, которым она сводила с ума театральную публику Петербурга, Парижа и Лондона.

И вот в 1928 году для неё Равель пишет «Болеро». Созданию музыки предшествовал разговор композитора с балериной в Париже.

Кстати, в письме Равеля к испанскому композитору Нину проскальзывает и намёк для будущего постановщика «Болеро». «…Нет формы в собственном смысле слова, нет развития, – писал Равель, – нет или почти нет модуляций; …ритм и оркестр».

«"Болеро" стало одним из известнейших произведений не только Равеля, но и всего европейского искусства ХХ века, – писал И. Мартынов, автор монографии "Морис Равель", – он оказался создателем музыки, доступной для самого неискушённого восприятия самого неискушённого слушателя. Никто не устоит перед красотой спокойно развёртывающейся мелодии, стальным ритмом и неуклонным динамическим нарастанием. На поверхностный взгляд этим и исчерпывается содержание "Болеро". Однако в действительности сила воздействия музыки связана не только с тем, что лежит на поверхности».

Магия музыки «Болеро» состоит в том, что она завораживает слушателя с первых тактов. Звучание её похоже на некий магический ритуал. В её начале уже зреет экстаз невиданной силы.

Все законы испанского искусства (музыки и танца) использованы Равелем в «Болеро»: постепенное нарастание силы звука, угрожающе медленное раскручивание эмоциональной «пружины» музыкальной драматургии.

Современники Равеля говорили о том, что мелодию «Болеро» можно было услышать «на всех перекрёстках, насвистываемую и напеваемую всюду на улицах Парижа и провинции, в коридорах отелей за границей, в метро, повсюду». Тональное «однообразие» околдовывало, властно подчиняло себе слушателя.

Непрерывное crescendo пьесы Равеля возьмёт потом в основу Бежар, создавая свой балет.

Принцип нарастания звучности будет положен и в основу принципа нарастания звучности хореографической.

Интересно заметить, что танцевальную природу этой музыки подметил, правда, в духе времени и современных ему параллелей, поэт Н. Заболоцкий, писавший:

Танцуй, Равель, свой исполинский танец,

Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!

Вращай, история, литые жернова,

Будь мельничихой в грозный час прибоя!

О, болеро, священный танец боя!

Среди отзывов на музыку Равеля критиками находим утверждения, что это «звуковой образ зла», выражение «мрачного беспокойства», «навязчивая идея кошмара».

«Разве не ужасно нарастание темы "Болеро", – пишет Ж. Катала, – упрямо, с методичной точностью метронома повторяющей себя, но так и не способной вырваться на волю? Разве не напоминает она узника, мечущегося по камере и безуспешно пытающегося разбить головой каменные стены?»

Феномен успеха «Болеро» у широкого слушателя начали изучать уже после премьеры 1928 года. Звуковые краски народной музыки вдруг обрели в новых сочетаниях и соединениях, интерпретациях и использовании новых музыкальных инструментов необычные очертания, свежую звуковую палитру.

Всем постановщикам премьеры спектакль виделся по-разному. Ида Рубинштейн и Бронислава Нижинская придумывали хореографию, Александр Бенуа – сценографию, а Равель фантазировал по поводу того, что «в декорацию надо было включить… корпус завода, с тем, чтобы рабочие и работницы, выходящие из цехов, постепенно вовлекались в общий танец».

Завод этот у композитора в какой-то степени ассоциировался с табачной фабрикой из «Кармен». Это учёл в своей постановке Серж Лифарь, которую он осуществил в «Гран Опера» в 1938 году.

Кроме Лифаря «Болеро» ставили Антон Долин, Аврелио Милош…

Как только Бежар поставил «Болеро», он сделал его объектом постоянных творческих поисков. Сначала в этом танце-ритуале действовали балерина и группа мужчин-танцовщиков (именно в этом варианте балет репетировала Плисецкая). Потом он выпустил на подиум вместо балерины свою звезду Хорхе Донна. Заменял окружение женщинами и даже… оркестрантами (последнее решение наверняка снижало эмоциональный накал танца-ритуала).

Для партии танцовщицы в центре подиума он придумывал движения рук и ног, которые отсылали нас к выразительным средствам восточных танцев.

На сцене – большой круглый подиум. Вокруг него – группа мужчин. Солистка в центре круга начинает свои ритуальные движения. Они усложняются по мере нагнетания накала в музыке, пароксизм действа (если таковым его можно назвать) начинается с более активных движений «окружения» (синхронные выбросы вверх сцепленных рук).

Для солистки Бежар выбирает в кульминационный момент четвёртую позицию для ног (ступни, направленные в разные стороны, параллельны друг другу) и строит движение на повторяющемся плие. Всё это похоже на движения орлицы, собирающейся взлететь ввысь. В этом рождается сильнейшая энергетика, которая заряжает танцовщицу в середине подиума.

Окружение дышит желанием, а танцовщица источает своими движениями манящий дурман эротического соблазна.

Плисецкая не зря почувствовала в «Болеро» (да ещё в постановке Бежара) свою тему. Ведь ещё Равель намекал в своей музыке на сюжетность «Кармен». Какой же путь надо было пройти самому намёку на сюжет от постановки «Кармен» Ролана Пети (с восхитительной Зизи Жанмэр) до «Кармен-сюиты» с Плисецкой? Постановку Пети даже запретили в Канаде «из-за некоторых слишком откровенных хореографических   
сцен». И почти в каждой постановке «Кармен» фигурируют то «стена сидящих зрителей» в таверне, то зрителей над ареной для боя быков. Может быть, не без этих предшественников родился у Бежара замысел его «Болеро»?

«"Болеро", – говорила Плисецкая, – невозможно запомнить, даже имея фантастическую память. Я её как раз не имею, я рассеянная. Если не знать музыки Равеля досконально, то кажется, что всё время идёт одна и та же тема, шестнадцать проведений. В Брюсселе, где я тогда находилась, мне снился танец, я вскакивала ночью, начинала делать движения, а запомнить порядок не могла. Это было что-то страшное. Перед тем как выступать, я сказала Бежару: "Морис, вы знаете, я так и не выучила, я буду путать все комбинации". Он ответил: "Не можете же вы вернуться в Россию, не станцевав "Болеро"»?

…Я исполняла его более сорока раз в разных странах мира. В Москве, к сожалению, я танцевала "Болеро" всего один раз».

Спустя некоторое время после выступления Плисецкой в «Болеро» на торжествах, посвящённых 100-летию со дня рождения Равеля, балерина признавалась: «…Главная проблема для исполнительницы "Болеро", конечно, заключена в необходимости найти верную эстетическую (и эстетичную!) трактовку замысла Бежара. Хореографическая канва, сочинённая им, поразила меня своим, я бы сказала, ритуальным, магическим характером, строгой возвышенностью, очищенностью от всего мелкого, украшательского, от той ложной испанщины, с какой нередко связываются обыденные представления о постановке «Болеро» на балетной сцене».

Она репетировала днём и вечером. Ночью мозг давал сигналы к повторению уже выверенных движений.

«Выучить» (и всё же – выучить) такой хореографический текст за неделю могла, наверное, только Плисецкая. В процессе работы над спектаклем Бежар и к ней применил свой нехитрый, но проверенный приём. «Мы условились, – вспоминала Майя Михайловна, – что каждое движение будет иметь определённое название – "краб", "кошка", "желудок" и т. д. Когда в музыке шёл отыгрыш, я в упор смотрела на Бежара, а он мне условно показывал, что делать дальше».

Позднее Плисецкая скажет, что «Болеро» Бежара – «это гениальное произведение, одна из сияющих вершин мировой хореографии».

По силе эмоций, по накалу страстей такого балета у неё уже больше не будет.

Подношение Айседоре

«Когда я послала с ближайшей оказией Морису (Бежару. – *С. Ч*.) целый реестр своих предложений, он выбрал "Айседору". Айседора была идеей Щедрина. Мы по очереди тогда запоем читали жгучую книгу Дункан "Моя исповедь", ходившую в Москве ротапринтной копией с давнего рижского издания двадцать седьмого года».

Американская танцовщица Айседора Дункан родилась 27 мая 1877 года. Её имя связывают с появлением танца модерн. Она пропагандировала полную раскрепощённость тела в танце. Её высказывания в адрес классического танца граничили с эпатажем.

«Я враг балета, который нахожу лживым и возмутительным, пожалуй, даже считаю его лежащим за пределами искусства вообще», – писала она в своих мемуарах «Моя исповедь».

Тем не менее далее она пишет: «Несколько дней спустя (после просмотра спектакля с участием примы императорских театров Матильды Кшесинской. – *С. Ч*.) у меня была прелестная Павлова, и я снова была приглашена в ложу, чтобы посмотреть эту балерину в очаровательном балете "Жизель". Несмотря на то что эти танцы противоречили всякому артистическому и человеческому чувству, я снова не могла удержаться от аплодисментов при виде восхитительной Павловой, воздушно скользившей по сцене. За ужином в доме Павловой… я впервые познакомилась с Сергеем Дягилевым и вступила с ним в горячий спор об искусстве танца, как я его понимала, противопоставляя его балету».

Потом Айседора присутствовала на репетиции Павловой с Мариусом Петипа. «Три часа подряд, – вспоминала она, – я провела в состоянии полнейшего изумления, следя за поразительными упражнениями Павловой, которая, казалось, был сделана из стали и гуттаперчи. Её прекрасное лицо стало походить на строгое лицо мученицы, но она не останавливалась ни на минуту. Весь смысл этой тренировки заключался, по-видимому, в том, чтобы отделить гимнастические движения тела от мысли, которая страдает, не принимая участие в этой строгой мускульной дисциплине. Это как раз обратное всем теориям, на которых я поставила свою школу, по учению которой тело становится бесплотным и излучает мысль   
и дух».

Айседора танцевала в греческой тунике босиком. Пантомима, прыжки, бег на полупальцах, выразительная пластика – вот её палитра, с помощью которой она создавала свои спектакли-импровизации.

Дункан много выступала в Европе, и в России она появилась уже знаменитой артисткой.

В 1921 году в Москве она организовала свою школу танца. Этому предшествовало её письмо наркому образования правительства советской России А.В. Луначарскому, в котором она писала: «Я ничего не хочу слышать о деньгах в обмен на мою работу. Я хочу студию-мастерскую, которая бы стала домом для меня и для моих учениц, простую пищу, простую одежду и возможность создавать наши танцы… Я хочу танцевать для масс, для рабочих людей, которым нужно моё искусство и у которых не будет денег, чтобы прийти на мои концерты… Я хочу танцевать для них бесплатно… Если вы принимаете меня на этих условиях, я приеду и буду работать для будущего Российской республики и её детей».

Рассказ об этой стороне жизни и творчества Айседоры Дункан необходим для точного понимания и восприятия спектакля, поставленного Бежаром для Плисецкой.

Айседора Дункан погибла в Монако. 14 сентября 1927 года она села в машину, из которой крикнула своим приближённым: «Прощайте, друзья, я отправляюсь к славе!»

«Шарф Айседоры, – пишет её биограф Фредрика Блайер, – попал в ось колеса и, затянувшись, сломал ей шею и раздавил гортань. Обезумевшая от горя Мэри вскочила в машину и помчалась с неподвижной танцовщицей в больницу Сент-Рош. Там врач сказал ей то, что она боялась услышать: Айседора Дункан была мертва».

Одноактный балет «Айседора» – это своеобразный портрет танцовщицы. Где-то мы угадываем перекличку с рисунками современников, запечатлевших танец Дункан. Где-то танец создан по многочисленным мемуарам людей, видевших Айседору на сцене.

«Плисецкая и Бежар не цитировали её танцы, – пишет в своей книге "Прикосновение к идолам" Василий Катанян, – они решили передать новаторский дух и внутреннюю красоту великой американки. И новаторство Дункан подвигло на новаторство Плисецкую: в "Айседоре" мы впервые услышали её голос. Она вообще не раз говорила, что будущее балета в диффузии жанров: "Иногда я чувствую, что пора крикнуть: "хватит!" всей этой неоклассике и попытаться создать нечто совершенно новое – современный танец. Я продолжаю любить классику, ведь она сделала меня тем, что я есть. И без неё нельзя идти на эксперимент. Искать новое нелегко, ибо очень силён стереотип восприятия, но публику надо приучать к новому, каких бы трудов это ни стоило"».

Мне пришлось увидеть этот балет на творческом вечере Майи Плисецкой 23 мая 1978 года.

В программе вечера было 2-е действие балета «Лебединое озеро». Её партнёром (Принц) был Александр Богатырёв. Уже во втором и третьем отделениях вечера мы сидели с ним рядом в партере. Он смотрел балеты «Айседора» и «Болеро».

Перед вечером Плисецкая (как она рассказывала сама) ходила по сцене с молотком и забивала гвозди, потому что «у нас это делать некому». Известно, как артисты балета смертельно боятся этих самых гвоздей. Не дай бог – и травма на всю жизнь.

Хореографическая сюита «Айседора» была поставлена на музыку Р. де Лиля, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса и   
А. Скрябина.

Бежар, по словам Плисецкой, гениально воссоздал сам стиль Дункан и всей её эпохи.

Я навсегда запомнил начало этого спектакля.

Из левой кулисы в белом хитоне появлялась Айседора – Плисецкая. Лучи прожекторов сосредотачивались каким-то адским фокусом на её фигуре. Вокруг шеи был обмотан шарф. Актриса медленно двигалась к центру сцены, а шарф какой-то бесконечной длины всё больше и больше натягивался и становился похожим не то на удавку, не то на какой-то фантастический саван, который отмерял последние секунды её жизни. В кульминационный момент этого трагического пролога раздаётся металлический скрежет, и наступает темнота.

Спектакль вобрал в себя все ощущения жизни и танца, которые были присущи Айседоре Дункан и оказались такими близкими Плисецкой. Это полнота ощущения жизни, умение радоваться гармонии и красоте, видеть их в вещах самых простых, но по библейским меркам великих.

Вдруг мы видим её патетическую, пафосную «Марсельезу», пластические образы которой перекликаются с барельефами Триумфальной арки в Париже. Непосредственность и открытость Айседоры миру переданы в эпизоде «игры в камушки». А когда на сцене появляются маленькие девочки, зал однозначно воспринимает их как легенду о московской студии танца Айседоры. Они как цветы в поле жизни, по которому идёт, бежит, летит Айседора – Плисецкая. Для нас это уже – «бег времени» (как у Ахматовой), но и вечность как категория измерения нетленности высокого человеческого духа. Неистовость соседствует здесь с лиризмом, высочайшая трагедийность – с переливающейся через край радостью.

Газета «Франс-Суар» после премьеры «Айседоры» в Монако писала: «Майя позволила нам прикоснуться к гению. В облике легендарного персонажа она сияла словно истинный алмаз чистейшей воды».

«Айседору» смотреть было непросто и ещё потому, что, как всегда, Плисецкая не «сжигала мосты», а прокладывала новые пути. Она «собирала камни», которые разбросало время. И среди них – бриллианты, которые родились в горниле таланта великой Айседоры Дункан.

Замечательный театральный критик Наталья Крымова вспомнила о том, что после гибели двоих маленьких детей Айседоры великая актриса Элеонора Дузе прислала танцовщице телеграмму, в которой было всего четыре слова: «Дорогая, дорогая, дорогая Айседора».

«Плисецкая в своей "Айседоре", – писала Крымова, – танцевала нечто, связующее разные времена и судьбы. Лёгким движением она листала страницы чужой жизни и воскрешала эту чужую жизнь: читала строки Есенина, верила в народ и в революцию, создавала балетную школу для детей, любила русского поэта, и всё это – зная, что прекрасная утопия кончается страшной петлёй какого-то слишком длинного шарфа, запутавшегося в колёсах автомобиля. Конец Айседоры Дункан (как и смерть Есенина) – это смерти ХХ века, гибель прекрасных утопий, выразительная смесь европейской цивилизации с тем, что есть Россия. Потому по ходу спектакля и всплывают слова: дорогая, дорогая, дорогая Айседора…»

Бежар придумал так, что в конце спектакля одна из маленьких девочек-учениц подаёт Плисецкой букет полевых цветов. Из зала было видно, что в нём были ромашки и васильки.

Балерина принимала этот букет, а потом поворачивалась к залу и бросала эти цветы в партер зрителям…

Цветы эти символизировали сердце, душу, творчество и жизнь Айседоры Дункан. Жест этот в исполнении Плисецкой становился «автобиографичным». Это она в образе Айседоры отдавала нам своё великое искусство, которому посвящена вся её жизнь.

Последний подарок Бежара

В 1992 году молодой хореограф Джиджи Качуляну поставил в парижском театре Пьера Кардена балет «Безумная из Шайо» по мотивам драмы Жана Жироду.

Музыку к балету написал Родион Щедрин.

«Щедрин и Плисецкая, – писала об этом спектакле театральный критик Наталья Крымова, – наделены снайперским ощущением цели. На сцене в странную толпу, где есть и мусорщик, и жонглёр, и какие-то "члены комиссии по нефтяным ресурсам" (что грозит гибелью всему Парижу), вступает женщина с кошёлкой и чёрным зонтиком в руках. В конце концов эта "безумная" вершит то, что следует сделать, когда в силу людской глупости или корысти прекрасный город вот-вот погибнет. "Видите, как всё было просто. Достаточно, чтобы нашлась одна здравомыслящая женщина, и безумие, охватившее мир, сломало себе об неё зубы". (Ж. Жироду. – *С. Ч*.).   
Этих слов, разумеется, нет в балете, но, что важно, Плисецкая играет и смысл этих слов и ещё нечто другое. Поверх текста и над ним она идёт, как всегда к трагедии, к высокому смыслу одиночества всех "безумных". Той жизни, которая держит эту женщину на земле, поистине нет конца. Она сидит в кресле, зажатая подлокотниками. Внезапно смолкает музыка. И в полной тишине продолжают жить руки, живёт всё тело, глаза – с кем-то говорят, о чём-то молят, зовут, негодуют. Так, в абсолютной тишине, медленно уходя в темноту, сопротивляясь всякой тьме и продолжая жить в ней, Плисецкая кончает свой спектакль».

«Безумную» Плисецкая показала на сцене Большого театра на своём творческом вечере, который проходил в условиях комендантского часа (события октября 1993 года) 10 октября 1993 года.

На этом же вечере под аккомпанемент виолончели Мстислава Ростроповича она танцевала своего «Умирающего лебедя».

А «Айседора» и «Кармен-сюита» стали важнейшими компонентами творческого портрета балерины периода последнего десятилетия ХХ века.

Она и в свои 68 лет осталась выдумщицей, неутомимым в своём творческом поиске человеком.

«Две Кармен (и два Хозе) вышли на сцену в сценах из любимого ею балета, – писала газета "Культура". – "Вынужденный" этот приём стал потрясащей находкой. Кармен – молодая испанская балерина начинает танцевать. Кармен – Плисецкая смотрит на неё, сидя на стуле в знаменитой позе, – одна нога отведена далеко назад, другая поставлена на пальцы, рука, согнутая в локте, подпирает голову. Сколько планов возникает сразу – содружество (и соперничество) двух балерин, поединок героини с возможной соперницей, соперничество Кармен с самой собой… Но исход поединка с "другой" предрешён. Возможно ли "сопернице" выдержать её взгляд? Возможно ли зрителю перевести свой взгляд с неё, даже сидящей, на ту другую, что танцует? "Кармен-сюита" – замечательный балет, но это не тот балет, когда Кармен танцует другая. И подумать только – какое нужно мужество, чтобы вот так выйти на сцену и, подперев голову рукой, посмотреть в глаза своем прошлому и бросить ему вызов…»

Майя Михайловна подробно описала подготовку к своему вечеру, посвящённому 50-летию творческой деятельности, в своей книге «Я, Майя Плисецкая…»

«Я готова, – завершает она свою книгу. – Стою в кулисе на мужской стороне. Фанфарные, ликующие звуки "Раймонды" громогласно озаряют театр, за спиной у меня одна из моих лебедиц в сороковой раз привстаёт на пальцы, разминая ступни перед па-де-бурре.

Мгновенных пятьдесят лет, долгих-долгих-долгих пятьдесят лет я ожидаю своего выхода в последней кулисе на мужской стороне.

Может, сегодня – мой звёздный час?..»

20 ноября 1995 года состоялся юбилейный вечер Плисецкой в Большом театре.

Он начался полонезом с участием всех артистов программы вечера. Она выходила в своём чёрном бархатном платье от Кардена. В этот момент в зале (как, впрочем, и после каждого её выхода и выступления) творилось что-то невообразимое. Крики «браво!», скандирование, громоподобные аплодисменты, от которых покачивались жирандоли в ложах Большого.

В программу вечера Плисецкая включила как выступления мастеров балета, так и номера в исполнении совсем молодых артистов.

В честь балерины танцевали артисты Русского Имперского балета, «Нью-Йорк сити балет», Театра оперы и балета Висбадена, Пражской консерватории, Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Опера де Пари, Литовского театра оперы и балета…

Но главным были, конечно же, балеты (балеты!) в исполнении юбиляра, отмечавшей своё 70-летие! И прежде всего – «Лебедь» Сен-Санса. Плисецкой пришлось два раза исполнить эту миниатюру. Взрыв аплодисментов сопровождал поклоны балерины.

Одноактный балет «Айседора». Однажды Плисецкая сказала: «Танец – прекраснейшее, наивыразительнейшее искусство. Считается, что в начале было слово. А я думаю, в начале был жест. Потому что слово не все понимают. А жест – все».

Публика с воторгом воспринимала каждый фрагмент этой потрясающей хореографической сюиты: игра с камушками, «Марсельеза», сцена с детьми.

Вечер завершался одноактным балетом «Курозуки» («Оборотни»), поставленным Морисом Бежаром.

Вот как сама Майя Плисецкая комментирует содержание спектакля.

«Основа сочинения Бежара – древняя японская легенда. Моя героиня, а может, мой герой – существо двуполое. Поначалу я – юноша-путник, к концу же превращаюсь в смерть несущую ведьму».

В спектакле участвуют Майя Плисецкая и солист Опера де Пари Патрик Дюпон. Мрачная фигура человека-паука (Дюпон), одетого в женское платье. Жуткий выразительный грим. Инфернальность этой фигуры подчёркивается замедленными движениями, изощрённой пластикой. Существо находится как бы в засаде в предвкушении реализации своей тайной жестокости и кровожадности. При всей суетности отдельных движений, в том числе и мелких шажков, которыми существо пересекает сцену, в нём есть что-то самурайское, резкое и непредсказуемое.

На сцене появляется фигура путника (рядом слуга несёт чемоданы). Под зонтичной шляпой, надвинутой на лицо, нельзя увидеть, кто это.

Начинается танец человека-паука перед незнакомцем(кой). Некий бесполый дух грациознейшими восточными движениями совершает странный ритуал, страшные пляски. Он пластически гипнотизирует незнакомца (Плисецкую), превращает путника в сомнамбулу. Перед этим идёт их поединок.

Он побеждает, замораживает жертву, зомбирует её и убивает.

Звучат звуки барабана. Лежащая на земле фигура оживает и начинает свой танец.

Спектакль в спектакле продолжается тем, что Плисецкая сидит и медленно гримируется за гримировальным столиком.

Паук-людоед уже без ритуальных балахонов, платков и густого пастозного грима продолжает свой танец. Агрессивная, полная сатанинской экспрессии пластика провоцирует путника (Плисецкую) на поединок.

В духе японского условного театра путник (Плисецкая) облачается в огромное, царственное кимоно и наказывает паука-людоеда. Он погибает.

«…Работе над "Курозукой", – говорила Плисецкая о Дюпоне, – он отдавал себя без остатка. Чутко внимал превосходнейшей музыке современного японского композитора Маядзуми. Мне кажется, что Дюпон сам чувствовал, что эта роль станет одной из самых запомнившихся в его репертуаре».

Более пяти часов длился ещё один юбилейный вечер Плисецкой, который состоялся в ноябре 2000 года.

Специально к этому вечеру Бежар сделал свой последний подарок великой балерине – балет «Аве Майя!».

Но обо всём – по порядку.

Перед этим вечером Белла Ахмадулина написала своё эссе, посвящённое Плисецкой.

«Как я люблю… как я люблю этот голос – трагедийный, нежный, всезнающий, беззащитный, иногда преодолевающий непроницаемое всемирное пространство, утешающий мою и многих, многих ночную тревогу и печаль. Кто-нибудь, сущий или предполагаемый, волен спросить: почему – голос? надобно ли соотносить его с предполагаемым совершенством образа, пленяющего, ранящего, чарующего, вознаграждающего наши влажнеющие зрачки не только при взгляде на Неё, но и при мысли о Ней? Из объёма дара, ниспосланного свыше и воплощаемого как невесомо надземный и многотрудный земной подвиг, нельзя вычесть ни одной черты. Каждое движение, каждый шаг, каждый звук голоса – изъявления и действия души, их нерасторжимость не подлежит излишнему разъяснению, остаётся тайной влажнеющих глаз. Сколько раз я видела это!

…Я заведомо, заранее, прикрыв повлажневшие глаза, вижу Её в счастливый день, на Её любимой сцене, вижу неисчислимые цветы, с коими не смею сравнить мои слова, но пусть и они вместе с цветами все падают и падают к Её ногам».

Это было поздравление, которое можно было бы поставить эпиграфом ко всему юбилейному (три четверти века!) вечеру Плисецкой.

Зрители называли этот вечер «признанием Родины», «полной победой Майи Михайловны». И не потому, что президент Путин лично вручал ей орден «Заслуги перед Отечеством» 2-й степени, но и потому, что стало реальностью то, что существовало всегда. Лучшие люди этой нашей Родины всегда понимали, кем является Плисецкая не только для отечественной, но и для мировой культуры.

В программе вечера были не только выступления звёзд балета самых разных стран, но и, например, балет «Кармен», поставленный Матсом Экком.

Сюрпризом вечера стал номер «Аве Майя» на музыку Баха – Гуно, последний подарок Бежара Плисецкой.

«Это Морис Бежар меня так поздравил с юбилеем, – сказала в одном интервью Плисецкая. – Как известна всем "Аве Мария", так и Бежар сделал "Аве Майя". Морис поставил номер на три минуты, маленький балет. Но "Умирающий лебедь" длится три с половиной минуты, так что разница невелика».

Получилось настоящее стихотворение в танце.

Она стоит спиной к зрителю. В руках у неё – два веера, они трепещут, как крылья большой, совершившей долгий и трудный перелёт птицы.

Руки с веерами то взлетают вверх, выражая устремление к небу, то устало падают вниз.

В этой трёхминутной миниатюре – вся жизнь и всё подвижничество балерины: надежды, открытость миру, утраты, преодоление, победа и грусть расставания. Она поднимается над суетой жизни, мелкими и большими предательствами, алчностью, вероломством.

И хотя танец происходит на крохотном пятачке сцены, кажется, что птица-грусть парит над миром. Каноны библейской мудрости заключены в каждом жесте, каждом душевном посыле балерины.

В конце она медленно движется к рампе, ритуально складывает наземь веера-крылья и застывает в долгом прощальном поклоне.

Три вечера. О жизни и о себе

В год своего восьмидесятилетия Майя Михайловна появилась в Нижнем Новгороде.

Накануне творческого вечера Щедрина мы встречаем её и Родиона Константиновича на Московском вокзале.

Подходит поезд. Они едут в четвёртом вагоне. Поезд останавливается, и в проёме выхода появляется сияющая Майя Михайловна. Помогаем ей спуститься с высокой вагонной лестницы. Следом за ней появляется Родион Константинович..

Тут же она даёт интервью журналистам новостийных выпусков местных телеканалов.

Потом вместе с директором Нижегородской филармонии О.Н. Томиной они садятся в машину и едут в гостиницу «Волжский Откос», где им отведены апартаменты № 360 на третьем этаже отеля.

На следующий день приезжаю со съёмочной группой в филармонию. Здесь надо сделать небольшое отступление.

За несколько лет до этого я собрался делать фильм о балерине.

Она с готовностью приняла моё предложение и посоветовала переписать плёнки хорошего качества с её выступлениями в спектаклях тридцати- и сорокалетней давности. Я уже было договорился с обладателем этих плёнок.Была даже договорённость об оплате этой работы, деньги согласился дать нижегородский предприниматель. Посредником в переговорах с обладателем плёнок стала друг семьи Плисецкой и Щедрина Александра Борисовна Ройтберг.

Беседу с Майей Михайловной мы планировали записывать в Мюнхене, где Плисецкая и Щедрин снимают квартиру.

Но… Один за другим случаются события, которые повлияли на то, что работа по подготовке к съёмкам этого фильма была мною приостановлена.

В автомобильную катастрофу попадает семья спонсора, а в подземном переходе на Пушкинской площади в Москве в августе 2000 года погибает Александра Борисовна Ройтберг.

В своей книге «Тринадцать лет спустя» Плисецкая рассказала об этой истории.

«Вместе с тётей Родиона Диной Алексеевной Щедриной Шура шла по Тверской, неся сумку с щедринскими партитурами. На углу Пушкинской площади Шура сказала Дине, что боится движения автомобилей и спустится в переход. Позвала Дину последовать её маршруту. Та наотрез отказалась:

– Я перейду улицу здесь и буду ждать вас на той стороне у выхода из перехода.

Женщины поспорили, какой путь надёжнее. Но обе заупрямились и пошли через Тверскую врозь. Каждая выбрала свою судьбу. Было 6 часов вечера, 8 августа 2000 года. Дина уже перешла на другую сторону улицы, когда раздался взрыв.

…Войдя в дом, первым делом включила телевизор. Что говорят про взрыв? Какие убийцы его сотворили? И вдруг увидела в хроникальных кадрах распластанное ничком тело в хорошо знакомых штанах в полоску. Тех самых, в которых была Шура в свой последний земной день на углу Тверской. Сомнений не было. Шура погибла.Утрата для всех нас была горька и невосполнима».

После этого один умный человек мне сказал: «Чуянов, остановись. Где первый, второй, там и третий».

Прошло несколько лет, и я вернулся к идее съёмок трёхсерийного фильма о Майе Михайловне.

Название пришло как-то само: «Майя Плисецкая о жизни и о себе».

Самое лучшее было не ехать ни в Мюнхен, ни в Москву, ни в Вильнюс, а использовать её приезд в Нижний Новгород на творческий вечер Родиона Щедрина, который должен был состояться в апреле 2005 года в Кремлёвском зале Нижегородской филармонии.

Репетиция в зале филармонии уже началась, но Плисецкой в зале не было. Директор филармонии Томина предлагает позвонить ей в гостиницу.

Звоню.

– Доброе утро, Майя Михайловна !

– А-а… Доброе утро, Серёженька!

– Как отдохнули?

– Всё хорошо.

Предлагаю ей свой план съёмок большой беседы, которая войдёт в основу трёхсерийного фильма.

Она как-то вяло отговаривается, что, дескать, во второй половине дня состоится их с Щедриным пресс-конференция в пресс-центре филармонии. «Что же, там будут те же вопросы?» – резонно спрашивает она меня. «Нет, – говорю я, – у меня будут совсем другие вопросы. Там соберутся люди, которые вас не очень хорошо знают, а я буду задавать вопросы человека, который вас знает очень давно».

Кажется, действует, и она даёт согласие на отдельную встречу в номере гостиницы.

Дверь в номер мне открыла и тут же вышла горничная, которая прибиралась в нём.

Вижу издали, как Майя Михайловна наносит «последние штрихи», стоя у зеркала. Она – в жакете прямого покроя и узких брючках. Очень благожелательна и весела.

Студийный оператор «разматывает» свою аппаратуру, устанавливает штатив для видеокамеры. Пока он готовится к съёмкам, Плисецкая говорит о том, что её юбилей (возраста она не скрывает) хотят отметить в Японии, Большом театре и к этой дате готовится и Пьер Карден.

– Вот всё-таки Большой театр – мой театр. Я ему отдала пятьдесят лет своей жизни. Недавно вошла в него и думала: «Вот это – мой театр». Я танцевала во многих театрах, но всё-таки именно Большой остаётся моим театром.

Я спрашиваю её, с какого года она знакома с Пьером Карденом. Она отвечает, что с 1971 года.

– А мы с вами знакомы с 1975 года, – говорю я.

– О, у нас с вами тоже юбилей, – смеётся Майя Михайловна.

Наш разговор начался с темы, которая, казалось бы, не имела никакого отношения к искусству.

**– Как вы относитесь к деньгам?**

– В каком смысле?

**– Считаете ли вы, что их должно быть у человека много или что их должно быть столько, сколько есть? Или их надо зарабатывать больше и больше?**

– Всё, что вы сказали, всё годится. Когда деньги есть, это очень хорошо. Но так получается, что есть деньги – плохо (их надо куда-то потратить), нет денег – тоже плохо. Всё время из-за той и другой ситуации возникают проблемы и заботы. Нет денег – это очень жалко. Надо, чтобы они были. Никто и не знает, сколько их надо. Потому что когда деньги есть, хочется что-то на них сделать, а если их нет, то, естественно, делать что-то не на что. А если всё-таки ответить однозначно, то хорошо, когда они есть.

**– Можно сказать, что вы – деловая женщина?**

– Я на сто процентов неделовая!

**– У вас столько забот, столько дел... Или вы в это понятие вкладываете нечто другое?**

– Я никогда не делаю «дела», потому что я это, к сожалению, не умею. И если у меня что-то получается, то это только потому, что мне помогают.

**– А организация концертов, спектаклей, поездок?**

– Я к этому не имею ровно никакого отношения.

У нас так привыкли, так приучили – надеяться на государство. А ведь девяносто девять процентов всего, что творится на свете, – это всё частное. До революции были частные театры. Государственными были только Императорский Большой театр в Москве, Мариинский в Санкт-Петербурге и Малый театр в Москве. Это были императорские театры. А другие театры – в том числе, например, театр Зимина – были частными.

Знаете, когда государственное – это всегда получается хуже. Это было сорок и тридцать лет назад. Та же самая ситуация и сегодня. В Англии на мой вопрос, почему это – плохо, мне отвечают: «Потому что –   
государственное».

Человек везде одинаковый. Это только считается, что тут он – один, а там – другой. Ничего подобного.

И театры тоже должны быть частными, потому что государство не может всё содержать. В Японии всё работает, всё прекрасно функционирует, потому что там – всё частное. В маленьких городах, почти деревнях с населением в 80–100 тысяч человек работают колоссальные театры, в которых можно ставить оперы Вагнера. Там огромные декорации. И таких театров сотни. В каждом маленьком городе частным образом построен большой театр.

В Америке труппа Баланчина всю жизнь жила на деньги Форда. На них созданы все спектакли этого театра. А мы всё ждём, что государство нам сделает. У нас вот такое воспитание. Мы сидим и ждём, что кто-то должен прийти, кто-то должен нам сделать.

**– В Лувре целое крыло, которое занимало Министерство финансов, освободили и дали дополнительные площади под экспозиции величайшего музея мира. У нас же наоборот – новые ведомства плодятся и забирают для себя старинные особняки. Это идёт от бескультурья наших чиновников?**

– Конечно, присутствует и бескультурье, и алчность. Никуда не денешься от этого. Всё зависит от людей. Даже не от системы. Просто человек – честный или нечестный, плохой или хороший. Система здесь ни при чём.

**– Были ли в вашей жизни обстоятельства, которые оказывались сильнее вас?**

– Конечно, были, когда меня КГБ не выпускал за границу. Эти обстоятельства сильнее меня намного.

**– А о чём вы в это время думали? Что наступит время, когда будут выпускать и я подожду?**

– Никто не ждал, что будут выпускать. Никто не ждал, что советская власть лопнет. Это свалилось на нас как снег на голову. Мы не думали, что такое может быть. Даже в голове не было мысли, что всё это произойдёт.

Разрешили – не разрешили, разрешили постановку, разрешили поехать, разрешили открыть рот – вот так и жили. Мы и не думали, что всё это закончится.

Но человеку угодить нельзя. Сейчас можно всё: поезжай, куда хочешь; говори, что хочешь, а кричат, что нет свободы слова. А что ещё человеку надо? Я не понимаю. Срабатывает и жадность. Всё мало: давай это, давай то, подари это.

Когда-то мне Лиля Брик сказала: «У меня есть сестра Эльза. Если ей подарить весь земной шар, она скажет: давай ещё и Луну». То есть угодить человеку, удовлетворить его, видимо, нельзя. Конечно, не всех, но в общем – это так.

**– Люди вступали в конфликт с властью. Скажите, много ли сегодня людей, которые могут сказать: «А я остался чистым в этих ситуациях»? А ситуации эти были трудными и подчас требовали от человека почти невозможных компромиссов.**

– Кристально чистый человек – Щедрин, мой муж. Он прошёл через всё кристально. Но его обхаивают. Он всё равно плохой. Он сделал массу добра, и это забывают. Он через всё прошёл чистым, но всё равно – «запятнанный». Все умирают от зависти. Это самое страшное, что есть, и самое реальное. Людьми движет зависть.

**– Родион Константинович много работает по заказу. Как это отражается на самом творческом процессе?**

– Все великие композиторы работали по заказу: Моцарт, Бах, Гайдн… Наверное, именно поэтому они так много и сделали. Бах должен был каждую неделю выдавать новую вещь. Хочешь не хочешь, больной или здоровый, в настроении или нет – всё это не играло никакой роли. Он был обязан к сроку написать новый опус.

У Щедрина в эти последние 10–12 лет было много заказов, и он их все выполнил. Это всё очень серьёзно, трудно, требует большого напряжения. У него болят глаза. А ещё этот его каллиграфический почерк. Иногда говорят «Наитие должно быть». Всё это непрофессионально.

**– Знакомо ли вам честолюбие, и входит ли оно в число двигателей творческой личности?**

– Честолюбие есть абсолютно у всех. У кого-то больше, у кого-то меньше. Другое дело, что иногда у людей нет самолюбия, но это совсем другое. У каждого артиста, у всякого творческого человека честолюбие долж-  
но быть.

**– Вы вступили на страницах газеты «Культура» в полемику с театроведом Виталием Вульфом. Многие считают, что это ниже вашего достоинства, а вы всё-таки это сделали. Это для вас принципиально?**

– Я должна была ответить Вульфу, потому что он не менее десяти лет «кусал» меня везде. Я понимала, что если не «дать по зубам», то он не заткнётся. Я говорю абсолютно точным языком. Было четыре публикации, и они у вас есть. Они тоже могут фигурировать в вашей книге. Это тоже о чём-то рассказывает, и это не только моя биография.

Вы знаете – помогло.

У меня это не первый раз. Я ответила Васильеву, и он тоже отстал. Он трижды выступил против меня по радио, и я ему ответила в «Аргументах и фактах». Он отстал.

Есть такой модельер Зайцев. Он врал, врал, а я сказала, что он – Хлестаков. И он тоже отстал. Значит, так надо. Молчишь – тебя будут по голове бить.

**– Азарт и творческая страсть – это для вас одно и то же? Мне кажется, что вы творчески страстный человек и азартный одновременно. Или азарт – это своего рода спортивный параметр без духовного наполнения?**

– Я совсем не азартный человек. Когда мы играли в карты в «дурака», мне было всё равно, проигрываю я или нет. Вот сходить с ума, что надо выиграть любую игру, – это азарт.

Кстати, и на сцене бывает темперамент, а бывает азарт. Это не то же самое. Я знаю азартных артистов, у которых совеем нет темперамента. Когда нужен темперамент, его нет. Это – от природы.

У меня нет азарта, у меня есть артистичность. Когда я была маленькая, балетмейстеры занимали меня в своих постановках, потому что я была артистична. Когда мне было 9–10 лет, я в этом ещё ничего не понимала. Это шло изнутри. Когда идёт изнутри, я это чувствую, и это передаётся в зал. Если зал холоден, значит я ничего не дала изнутри. Это объяснить нельзя. Это дыхание в зал идёт или не идёт, берёт за горло или не берёт.

**– Что вас привлекает и что отталкивает в людях? Это всегда интересно, потому что говорит о человеке, раскрывает шкалу его ценностей.**

– Ценностей у меня много. Меня отталкивает враньё, неискренность, не говоря уже о подлости и зависти. Люди идут на всё из зависти. Вообще я думаю, что главное, что есть плохого в человеке, это завистливость. Каждый считает, что если ты сделал что-то, а он – нет, то ты у него отнял, хотя ты к этому никакого отношения не имеешь.

Причём завистливые люди есть не только в твоей профессии, но даже совсем незнакомые люди, не имеющие совершенно никакого отношения к искусству, ненавидят кровно. Я уже не говорю о коллегах. Люди, в общем, движимы тщеславием.

**– Как происходит у вас творческий процесс, когда у вас бывают потери и ошибки?**

– Досадую, как сумасшедшая, если я делаю ошибки, и в этот момент не просто плохо отношусь к себе, а даже ненавижу себя. Глупо, необдуманно, безобразно злюсь на себя.

**– Это вам помогает собраться?**

– Ничего не помогает. В какой-то момент – да, а в следующий раз происходит опять что-нибудь.

**– Какова цена ваших жизненных и творческих побед? Она высокая, или Бог даёт, и всё получается?**

– Я не скажу, что за свои победы я заплатила какую-то адскую цену. Ничего подобного. Я счастлива тем, что занимаюсь любимым делом. Я вообще считаю, что человек, который занимается любимым делом, – счастливый человек.

**– Иногда говорят, что без страданий, без преодолений творческая личность не может состояться …**

– Без страданий, без переживаний жизни не бывает. Они бывают большими, малыми, по пустякам, по-серьёзному. Кому-то эти страдания придают силу, если есть большая внутренняя энергия. А других они ломают. Один от такой жизни сломается, а другой выстоит. Характер – от природы.

**– Как вы относитесь к бытовому комфорту?**

– Хорошо, если он есть. Но не надо никаких излишеств, они утомляют. Я люблю, чтобы было всё, что надо, а излишества совершенно необязательны.

Мы живём на три дома: Москва, Тракай, Мюнхен. И везде – минимум. Самое роскошное наше жилище – в Тракае, но тоже – без излишеств.Это наш дом. Там всё красиво, чисто убрано, никаких ценностей, за которые можно дрожать, что их украдут. Слава богу!

В Мюнхене мы снимаем дом. Раньше о таком жилье говорили: «меблированные комнаты». У нас там всё хозяйское – стол, тарелки, шкаф, кровать. Всё – неудобное, но хозяйское, не наше. Захотели уехать – собрали свои вещи и уехали. Всё чужое, но это – лучше.

В Москве мы живём нормально, но почему-то если кто-то приходит, то говорит: «Ой. как скромно…»

Вот этот номер, где мы с вами разговариваем. Он шикарный. Может быть, даже не нужно столько комнат. Что в них делать? Вот, например, есть стол. Очень хорошо было бы, как во всех гостиницах, что-то написать, но бумаги здесь нет. Это не излишества, а необходимость. Сегодня хотела что-то написать, но бумаги здесь нет. Надо, чтобы было элементарное, что может понадобиться человеку. Скажите, а вот эта тысяча бокалов зачем? (Показывает на сервант, уставленный бокалами разной величины. – *С.Ч*.)

**– У вас имидж смелого человека, идущего с открытым забралом навстречу многим жизненным проблемам. Но вы всё-таки чего-то боитесь или вы философски относитесь к сложным жизненным ситуациям?**

– Можно сказать, что боюсь. Я боюсь за здоровье Щедрина. Мне больше ничего не надо. Это самое дорогое, что у меня есть. А за самое дорогое, получается, что боишься.

**– У вас есть свой зритель. Каким вы его видите? Каким знаете его многие годы?**

– Мой зритель – добрый и не очень добрый. Мой зритель требует от меня максимум отдачи. Я вам скажу, что не могу обижаться на зрителя всего земного шара. Я не знаю, кому отдать предпочтение. У меня был просто фантастический успех в Аргентине. Там просто как на футболе кричат. После «Кармен» одна балерина включила магнитофон с часовой кассетой. Она закончилась. Значит, овации длились более часа: орали до хрипоты, и был фантастический успех. Я могу сказать, что четыре раза на бис я танцевала в Лиссабоне в Португалии. Можно было, наверное, и ещё, но я не знала, что делать, потому что выходила из разных кулис, делала другим номер… Я не люблю повторять одно и то же. По три раза я танцевала на бис в Москве и Токио.

**– Когда вы в дороге, как вы себя чувствуете? Вы спокойно спите в самолёте или поезде?**

– Насчёт «спите» – это очень трудно. Я сплю всё время с какой-то помощью. Всю жизнь я пила снотворное. Сейчас, между прочим, это сделать легче. Сейчас есть такие ярко-голубые немецкие таблетки (это концентрат валерианы). Две таблетки я принимаю и сплю. Не всегда, но они помогают.

Конечно, сейчас приходится обращаться к врачам чаще, потому что надежды на себя стало меньше. Раньше я думала: «А, ладно, пройдёт…» Сейчас уже, может быть, и не пройдёт. С возрастом появилась настороженность.

**– Когда вы встречаетесь с кем-то, сразу ли вы понимаете, что за человек перед вами?**

– Иногда это случается с первого взгляда. В прошлом (2004-м. – *С.Ч*.) году я упала в Риме и «порвала» коленку. В Риме я была председателем жюри конкурса и отправилась награждать победителей. В Риме много старинных мостовых, мощённых булыжником. Одна из таких мостовых была мокрая. Поехала моя нога, вторая – наверх, и – всё. Был треск. Я сразу поняла, что порвала колено. Не надо было никакого рентгена.

Меня через разные аэропорты отправили в Вильнюс. Даже где-то везли на тачке.

Приехали в Вильнюс, и Щедрин в полном отчаянии позвонил в течение дня всем медицинским светилам Мюнхена. Там действительно замечательные врачи. Там есть потрясающие спортивные врачи, которые ставят на ноги травмированных футболистов.

В Вильнюсе мне сказали, что у них тоже есть хорошие врачи. Назвали имя профессора Порваняцкаса. Но надо поехать, сделать рентген, посмотреть. Он может сделать хорошо такую операцию.

Я просто посмотрела прямо ему в глаза и сказала: он будет делать операцию. Я осталась там. Никакие светила, а именно он замечательно сделал мне операцию.

**– Вы верите в приметы?**

– Я не верю, но не знаю, как расценивать несколько событий в моей жизни.

Однажды я танцевала в Каире «Лебединое озеро». На следующий день сгорела Каирская опера – знаменитая опера, где была премьера «Аиды».

Потом я танцевала «Анну Каренину» в Испании. Там есть знаменитый оперный театр, который сгорел на следующий день.

На сцене знаменитого театра «Метрополитен Опера» давали заключительный концерт артистов Большого театра. Я тогда танцевала «Дон Кихот» и «Умирающего лебедя». Исаак Стерн аккомпанировал мне на скрипке. Был огромный успех. На следующий день прогремел взрыв. Просто после меня как потоп, получается такое, что больше уже ничего нет на ровном месте.

Хотя я в общем-то не суеверный человек. А вот Щедрин верит во все приметы.

Но какие-то вещи бывают просто загадочными и странными. У нас Сталин не ходил на балеты. Единственный балет, который он посещал, был балет «Пламя Парижа», потому что там изображалась революция.

Медведевы написали книжку «Последние дни Сталина». Это очень интересная книжка, и советую вам её почитать, если интересуетесь. И там написано, что 27 февраля 1953 года Сталин был на «Лебедином озере».

Я говорила, что это чушь, мы бы это знали. Этого совершенно не могло быть. Когда он бывал в театре, мы из-за пазухи доставали пропуска, потому что весь театр был наводнён «людьми в штатском». Это всем и всегда было известно.

А потом я посмотрела свой старый дневник, где было написано: «Вчера (то есть 27 февраля) танцевала "Лебединое озеро" с Лёней Ждановым». Мама мне сказала, что это был один из лучших моих спектаклей. Просто у меня это записано моей рукой. А на следующий день, как известно, со Сталиным случился удар. Опять он не выдержал меня. Я не знаю, что это такое.

**– Вы – роковая женщина…**

– Я сама боюсь…

**– Конечно, трудно говорить публично о самом близком человеке, но как вы оцениваете человеческие качества Родиона Константиновича Щедрина?**

– Он невероятно творческий, умный и бескорыстный человек. Он себе сделал столько плохого, сколько ни один человек на Земле себе не сделал. Он никогда не думает о последствиях. Он людям говорит в лицо то, что думает. Я считаю, что это безобразие, потому что они ему потом мстят так, что не отмоешься.

Это его сущность, и здесь ничего не поделаешь. При этом он очень помогает людям. Мне-то он вообще сделал всю жизнь.

Он очень быстро выполняет замечательные вещи. Например, он совершенно потрясающе по заказу филармонии Нью-Йорка сделал изумительную оперу «Очарованный странник». Но у нас завидуют, у нас ничего не хотят делать.

Я считаю, что то, что сделано здорово, не пропадёт. Мы, исполнители, –   
это сегодняшний день, а созидатели – это завтрашний и послезавтрашний день.

Конечно, есть термоядерный талант. Работа художника, композитора, скульптора – это остаётся. А вот ты попробуй докажи, какой ты была на сцене… Да, теперь снимают на видео, но всё-таки это не то. Пролежала   
52 года симфония Шуберта, и её нечаянно нашли. Не взял тлен шедевр. Это уже сделано.

В этот же день в Нижегородской филармонии прошла пресс-конференция Родиона Щедрина и Майи Плисецкой. Майя Михайловна говорила мало. Запомнилась её оценка современного состояния балета:

– Сегодня танцуют прекрасно. Внешне даже форма лучше у артистов балета, внешность лучше, фигура лучше, шаги огромные и отличная техника. Всё двинулось вперёд. Это как в спорте: старые рекорды уже побиты.

Теперь появляется много нового и интересного. Есть новые хореографы. Вот, например, Посохов из Большого театра. В своё время, когда он понял, что здесь ему в жизни ничего не светит, он уехал в Сан-Франциско нелегальным путём. А теперь он – один из лучших хореографов в мире. Сейчас его балет выдвинут на «Золотую маску». Вот какая эволюция произошла: было ничего нельзя, теперь – всё можно. Всё-таки здорово, что мы до этого дожили.

Сейчас он показал этот балет. Он замечательно поставлен, и это ни на что не похоже. И в то же время – это новая классика. Балет имеет успех у публики, а публику, наверное, трудно обмануть. Ей только можно внушить: «Не нравится? Наверное, ты ничего не понимаешь».

Если подействовало, значит, это хорошо и эмоционально.

Новый брйк-данс… Просто изумительно, что они вытворяли. Я как член жюри не имела права им аплодировать, но я им аплодировала. Восемь мальчишек завязываются узлом. Они это не просто так делают, а стильно и артистично. Это всё новое, что развивается. Вся дешёвка с плохим вкусом не прививается. А если есть настоящий вкус и здорово исполнено, давайте кричать «браво!»

Классика тоже исполняется замечательно. Одна может быть претензия, что не слушают музыку и не очень считают, что нужно делать образ. Открутил 32 фуэте – и что? Пошёл человек домой после спектакля, и про него забыли, а надо оставить впечатление. Фуэте не оставит впечатление. А эмоциональное впечатление артист должен оставить обязательно.

...После разговора мы едем в концертный зал филармонии. Репетиция вечера Щедрина идёт полным ходом. На сцене маэстро Александр Скульский дирижирует симфоническим оркестром. Репетируют «Кармен-сюиту».

Майя Михайловна садится в пустом зале одна.

В зале – всего несколько человек.

Она – одна сзади всех. Прямая спина, шея чуть-чуть подалась вперёд. Она очень внимательно слушает музыку.

Вечером публика буквально неистовствует после каждого исполнения. Весь вечер проходит с огромным успехом. «Стихира» Щедрина потрясает своим богатством образных ощущений и ассоциаций. В музыке рождается образ русского Севера с его безмолвным спокойствием, напряжённой и величественной тишиной сумрачных хвойных лесов, неторопливым течением студёных северных рек и покоем, непостижимой сакральностью северных монастырей-крепостей.

Я вдруг вспомнил, слушая «Стихиру», как плыл на небольшом судёнышке по Белому морю и передо мной вставали стены Соловецкой обители.   
Валуны, из которых были сложены его башни и стены, формой своей, своими очертаниями перекликались с серыми со свинцовым отливом волнами холодного сурового моря.

Звуки «Стихиры» передавали почти физическое ощущение морских капель, летящих стрелами прямо тебе в лицо. Мне показалось – и тогда, в далёкие шестидесятые годы, – над этим студёным морем под тяжёлыми осенними тучами звучали эти же звуки старинных русских распевов. Вода обжигает почти с такой же силой, как сполохи огня в пламени русской истории. Вот это я почувствовал в четырёх стенах зала Нижегородской филармонии, где звучала «Стихира» Родиона Щедрина.

…После окончания «Кармен-сюиты» в центре оркестра начали «расчищать» от пюпитров площадку. Публика не знала, какой сюрприз ей преподнесут в этот вечер.

Наконец гаснет свет, а потом он вспыхивает с новой празднично-великолепной силой.

На крохотной площадке стоит спиной к зрителю Майя Плисецкая. Звучит музыка, и она начинает свой танец «Аве Майя».

В зале люди утирают слёзы, потому что понимают – это прощание со сценой великой актрисы ХХ и ХХI века.