

Оксана Карнович

Оксана Андреевна Карнович – родилась в городе Алма-Ате. В 1995–2000 годах – в «Имперском русском балете» (художественный руководитель – Гедеминас Таранда, президент – Майя Михайловна Плисецкая). Сотрудничала с коллективом «Русские сезоны» под руководством Николая Андросова. В 2006 году окончила Институт русского театра по специальности «Педагогика хореографии»; в 2008-м – с отличием Московскую государственную академию хореографии по специальности «История и теория хореографического искусства», специализация – балетный критик, педагог истории балета. С 2008 года – педагог в Московской государственной академии хореографии на кафедре хореографии и балетоведения. В 2012-м окончила аспирантуру МГАХ. В 2016-м на кафедре истории театра России «Российского института театрального искусства – ГИТИС» защитила диссертацию по присуждению учёной степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС. Кандидат искусствоведения. Член Союза театральных деятелей Российской Федерации. Публикуется в журналах: «Балет», «Сцена», «Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах ГИТИС» (Москва); «Новый журнал» (Нью-Йорк); «Русская мысль» (Лондон); «Берега» (Калининград); «Танец в Украине и мире» (Харьков); альманахе «Academia: Танец. Музыка. Театр» (Москва). Один из авторов статей и интервью в книге «Рюрикович в эмиграции. Князь Никита Лобанов-Ростовский: статьи, интервью, рецензии» / сост. Н. А. Алтамова, Н. Д. Лобанов-Ростовский. – Москва: Полиграф-Плюс, 2015.



МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ И БОЛЬШОЙ ТЕАТР

В своей книге «Я, Майя Плисецкая» балерина писала: «...Дам вам совет, будущие поколения. Меня послушайте. Не смиряйтесь, до самого края не смиряйтесь. Даже тогда – воюйте, отстреливайтесь, в трубы трубите, в барабаны бейте, в телефоны звоните, телеграммы с почтамтов шлите, не сдавайтесь, до последнего мига боритесь, воюйте. Даже тоталитарные режимы отступали, случалось, перед одержимостью, убеждённой, настырностью. Мои победы только на том и держались. Характер – это и есть судьба...»

«И второй раз родиться не выйдет, как ни старайся. Своё живи!»

Она жила ярко, надрывно, страстно, пренебрегая авторитетами, запретами, режимами, ломая барьеры, утверждая свою собственную правду в жизни и искусстве. Весь её облик – руки, прыжок, поворот шеи, стать и грациозность, жгучий темперамент – несли печать свободомыслия и воли. Недаром партия Кармен стала эмблемой её творчества. Даже «Лебедь» на музыку Камилля Сен-Санса, с лёгкой руки (или ноги) Анны Павловой став «умирающим», в исполнении Плисецкой оставался непокорённым. Планета по имени Майя, величественная, блистательная, единственная и неповторимая. Многочисленные эпитеты не достаточны, чтобы выразить всю силу и мощь уникальной личности и таланта балерины. В ней было нечто масштабное, не поддающееся анализу, но бесконечно восхищающее, притягивающее и будоражащее. Плисецкой достаточно было появиться на сцене, в аудитории, сделать жест, чтобы публика восторженно взрывалась аплодисментами. Взмах рук Плисецкой либо наполнял пространство поэтичностью и одухотворённостью, либо электризовал, статическими волнами проникая в каждого сидящего в театре. Всякое её присутствие создавало особое настроение чего-то настоящего и значимого.

За тридцать лет службы в Большом театре сколько раз она выходила в партии Одетты-Одиллии, Майя Михайловна не помнила сама – восемьсот, а может, тысячу раз. Бунтарка во всём, всегда прямо-

линейная, она делала то, что считала нужным. Наталья Седых, балерина Большого и всеми любимая Настенька из фильма «Морозко» Александра Роу, случайно став свидетельницей разговора заведующего труппой с Майей Михайловной, вспоминала, как Плисецкая отказывалась танцевать очередное «Лебединое озеро», которым традиционно встречали иностранную делегацию в Большом театре. Заглянув на репетицию, он долго упрашивал Плисецкую исполнить бессмертный шедевр Иванова-Петипа, но из-за её плохого самочувствия получил категорический отказ. Тогда, тяжело вздохнув, он сказал: «Ах, как жаль». Плисецкая лаконично ответила: «Это Никсона жаль», повернулась и грациозно вышла из зала. На этот раз «не повезло» Ричарду Никсону, тогда ещё вице-президенту США, приехавшему в 1959 году на открытие первой в истории СССР выставки промышленной продукции Америки.

Майи Плисецкой не стало 2 мая 2015 года, за шесть месяцев до своего 90-летнего юбилея. Являясь воплощением свободы, воли, силы, красоты и жизнелюбия, многие были убеждены, что она должна отметить не только столетний юбилей, но и последующие. Гала-концерт «AVE МАЙЯ» в Большом театре 20 ноября 2015 года прошёл без неё...

Плисецкая сама составляла программу юбилейного вечера. В первом отделении «из станцованных» ею балетов, партии и вариации исполнили артисты Большого, Мариинского и Михайловского театров. Во втором, с балетом Мориса Бежара, Диана Вишнёва станцевала любимое Плисецкой «Болеро» на музыку Мориса Равеля. «Гибель Розы» (хореография Ролана Пети) на музыку «Адажиетто» Гюстава Малера воплотила Ульяна Лопаткина. Третье отделение завершала прима-балерина Большого театра Светлана Захарова непревзойдённой «Кармен-сюитой» Родиона Щедрина (на основе музыки Жоржа Бизе). Программу концерта Майя Михайловна венчала таким образом: «Куда вечера 5–6 минут последних тактов “Болеро” с моим изображением, и мой выход вживую из центра сцены под музыку “Болеро”». Она не вышла...

Отремели аплодисменты. Публика, уверенная, что концерт окончен, стала подниматься с кресел. Но неожиданно занавес открылся, и на большом экране появилась танцующая на столе «Болеро» Майя Плисецкая в чёрных лосинах и светлом обтягивающем купальнике – страстная и обжигающая. Вдруг, подобно вспышке молнии, появилось какое-то мистическое ощущение её присутствия. Весь звёздный состав участников концерта как-то померк и растворился в гипнотически завораживающей бьющей энергетике гениальной балерины, в её соблазняющем, архетипически-диком и необузданном женском начале, доводя зал практически до состояния транса, эмоционального и ритуального. На сцене царила только Майя, непревзойденная Майя, её дух, её образ. Сколько было ещё запланировано и не исполнено... Но, у Бога свои планы...

Режиссёром и художественным руководителем вечера выступил Андрис Лиепа. С его отцом, Марисом Лиепой (1936–1989), Плисецкую связывали не только вместе исполненные партии, короткое время он был её первым мужем. Сохранилась запись балета «Дон-Кихот» 1957 года, танец которых подобен вулканическому взрыву – интригующий, бравурный, ослепительный. Но любовью всей жизни был её Родя, величайший композитор современности – Родион Константинович Щедрин. Ей было двадцать девять, ему двадцать два года, когда они познакомились, пронеся через всю жизнь любовь, уважение и восхищение друг другом. Она советовалась с ним по любому вопросу, даже на какую сторону прикрепить цветок, танцую любимую Кармен. Он называл себя «Майяманом», балетоманом единственной балерины, которой посвятил все свои балеты. «Щедрин был одной из причин, почему я не осталась на Западе. <...> Жизни без Щедрина я представить себе не могла. Даже в хрустальном замке на каких-нибудь Канарских островах», – писала Майя Михайловна.

Несмотря на огромный пантеон талантливейших балерин, Плисецкая останется непревзойдённым символом балерины века XX. Одна из одиннадцати prima ballerina assoluta (титул, учреждённый мастерами романтической сцены XIX века), Майя Михайловна стала провозвестником новой эстетики танца, манеру которой невозможно перенять, скопировать.

Не многие знали её лично, но Плисецкую знали все. Недосягаемая, с одной стороны, с другой – она принадлежала всем и не принадлежала никому.

Каждому хотелось прикоснуться к её имени, как минимум взять автограф. Нам выпало счастье не только общаться, но и танцевать с ней на мировых балетных сценах.

Моя мама (ребёнком сосланная в Казахстан), восхищаясь балериной, показывала мне, как Плисецкая запястьями рук рисовала узоры в пляске персидок из оперы «Хованщина» Модеста Мусоргского.

Проживая в живописных алма-атинских предгорьях Заилийского Алатау, мне сложно было вообразить, что судьба подарит шанс встречи с величайшей балериной современности.

Впервые «вживую» я увидела Плисецкую в балетном зале, поразившись её эlegantности, молодости, открытости и доброжелательности. Мы готовились к гастрольной поездке в Вену, организованной танцовщиком Большого театра Гедимином Тарандой, ангажировавшим артистов из разных хореографических коллективов участвовать в Гала-концерте с Майей Плисецкой.

Для кого-то это событие стало определяющим моментом в балетной карьере. Кому-то, в частности мне, решение поехать на эти гастроли стоило потери места в замечательной труппе Государственного академического театра классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва. Но о своём решении я ни разу не пожалела.

Это была изумительная поездка по атмосфере общения, творческого рвения и душевности! Многие из балетных ребят даже не могли предположить, что им выпадет счастье выходить на сцену вместе с Майей Михайловной, заниматься классическим уроком, стоя бок о бок с ней. А впоследствии на протяжении долгих, но мимолётных шести лет работать в Имперском русском балете Гедимины Таранды, где Плисецкая была президентом компании.

В те гастроли, организованные Петром Худяковым, руководителем “Bolshoi Don Kosaken” в Австрии («Большого Хора Донских казаков»), мы выступали на сцене Венской филармонии. Действие начиналось полонезом на музыку из оперы «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского. Выстраивая длинную диагональ из белых пачек с обращёнными руками в верхнюю кулису, стоя в положении arabesque, мы встречали величественно выходящую Майю в роскошном платье от Пьера Кардена. Концерт завершался бессмертным в её исполнении «Лебедем», который она бисировала дважды. На



*Миккели (Финляндия), М. М. Плисецкая (костюм А. В. Коженковой)
и труппа Русского имперского балета, 1996 г.*



*М. М. Плисецкая и О. А. Карнович,
1995 г.*



*М. М. Плисецкая и Миккели (Финляндия),
Берлин, 1996 г.*

тот момент ей было 69 лет! Успех был ошеломляющим! Потом был банкет, где присутствовала вдова Имре Кальмана Вера, весь цвет дипломатического и венского общества, что для двадцатилетних неоперившихся артистов, вырвавшихся из перестроечной и голодной Москвы, являлось сродни полёту в космос!

При жизни став легендой, недостижимая Плисецкая неожиданно стала «нашей Майей», а нас она считала «своими». Соблюдая дистанцию, мы относились к ней как к божеству, испытывая гордость от того, что совместно могли обсуждать наше гастрольное ежедневие, репетиции, выступления, походы по магазинам, покупки и другие мелочи. Понимая планетарный масштаб таланта и личности балерины, общение с ней, тем не менее, вводило нас в оцепенение. Несмотря на невероятную для нас её скромность и абсолютную «не звёздность» (что никак не соответствовало её статусу в противовес поведению иных именитых персон), мы поражались её абсолютной некапризности. Гастролируя по Германии, чередуя дешёвые и дорогие гостиницы, в Берлине мы остановились в небольшом уютном отеле, радуясь комфорту номеров. Каково же было удивление, когда я зашла в номер к Майе Михайловне и увидела, что кроме маленькой тумбочки и одноместной кровати не было другой мебели, а с трудом втиснутый чемодан занимал половину комнаты. Несомненно, это была самая дешёвая комната. На робкое предложение переселиться в более комфортные условия, она ответила, что совершенно не стоит беспокоиться, тем более беспокоить других.

В 2007 году она представила книгу своих воспоминаний «Тринадцать лет спустя»¹ (Майя Михайловна уже не сотрудничала с «Имперским балетом»). Презентация проходила в Москве в книжном магазине «Буква» на Зубовском бульваре. Выстояв в длинной очереди желающих получить автограф, я попросила подписать книгу для себя и дочери Ксении, которая, будучи ребёнком, часто ездила со мной на гастроли, и Майя Плисецкая всегда интересовалась: «Как наша Ксюшенька?» Несмотря на то что прошло много времени, узнав меня и улыбнувшись, она радостно воскликнула: «Здесь про тебя написано! Ты же у меня Карнович! Бери ещё одну книгу: одна будет для дочери, другая для тебя!» (Следует уточнить, что в книге «про меня», конечно же, ничего не было «написано», но отдельная глава посвящена «Имперскому русскому балету» Гедимиона Таранды.) В память о Плисецкой у меня

¹ Плисецкая М. Тринадцать лет спустя. М.: АСТ, 2007.

остались элегантные туфли-лодочки от Pierre Balmain, подаренные ею в Париже в 1998 году.

Вспоминая моменты работы с ней, то время предстаёт удивительным и поразительным, нереальным, хотя тогда всё казалось таким естественным и даже обычным. Вместе с Майей Михайловной и «Имперским русским балетом» мы исколесили полмира, побывав на пяти континентах. Потом был балетный конкурс «Майя», её юбилей в Нью-Йорке, в Мариинском, в Большом...

Каждый, знавший её, мог бы наговорить свою историю: «Майя и Я». Таким образом прикоснуться к чему-то великому и действительно бессмертному. Но для Плисецкой всегда была важна другая категория: Майя и Большой театр – её любовь и боль, взлёты и падения, борьба и победы.

Ольга Васильевна Лепешинская, легенда советского балета, в одном из последних интервью Владимиру Васильеву подвела итог словами своей подруги Фаины Георгиевны Раневской: «“Я прошмыгнула” свою жизнь, но самое главное в моей жизни был Большой театр».

Большой театр... Чем был для Плисецкой Большой? Ответить может только сама Майя...

Предлагаю выдержки из её воспоминаний.



М. М. Плисецкая подписывает свою книгу, Москва, 2007 г.

М. М. Плисецкая

«Итак, в 1943 году я окончила хореографическое училище, была принята в Большой театр, станцевала несколько заметных партий и получила свою первую награду. Мне дали десятиметровую комнату в коммунальной квартире, в доме Большого театра в Щепкинском проезде, 8. Название “Щепкинский” не от слова “щепка”, а по фамилии знаменитого в прошлом актёра Малого театра Михаила Щепкина. На Театральной площади в самом центре Москвы стоят три театра – Большой, Малый и Центральный детский.

Я не знаю, где ещё в мире есть три театра на одной площади. Так она и называлась, Театральная, пока не стала имени Свердлова, так же нелепо, как Кировский балет.

С обратной стороны знаменитой квадриги коней с колесницей Аполлона и располагался тот достопамятный дом. Ночами, после спектаклей, в этот тесный проезд выносились и вносились громоздкие, пыльные, зловонные декорации с гулким грохотом, помноженным ночной тишиной. Урчали грузовики. Летели, швырялись кресла, столы, деревья, двери, стены, окна, лестницы, вазы, люстры, балконы, сфинксы... Сочно звенел неперенный мат. Так было каждую ночь до трёх-четырёх утра. Вот когда меня отучили спать!

<...> Я прожила в этой квартире до 1955 года, пока мне не отдали двухкомнатную квартиру номер двадцать четыре дирижёра Файера на той же лестничной площадке.

<...> Когда меня приняли в труппу, театр только вернулся из эвакуации из Куйбышева, теперь уже обратно переименованного в Самару, – на сцене царствовали Марина Семёнова и Ольга Лепешинская. Великими княгинями были Суламифь Мессерер, Софья Головкина, Ирина Тихомирнова. Между ними и делился балетный репертуар. На закате своих карьер уже дотанцовывали Викторина Кригер, Любовь Банк, Анастасия Абрамова, Любовь Подгорецкая. Им премьеры не доставались.

Ведущими танцовщиками были Алексей Ермолаев, Асаф Мессерер, Михаил Габович, Александр Руденко, Юрий Кондратов.

Репертуар составляли обычные для всего мира названия. Вам перечислить? “Лебединое озеро”, “Щелкунчик”, “Спящая красавица”, “Дон Кихот”, “Коппелия”...

Знаменитый российский писатель прошлого столетия заметил однажды в сердцах – вот за что я люблю балет, так за постоянство (вспоминаю по памяти). Скоро я без малого пятьдесят лет на сцене, а репертуар тот же: “Щелкунчик”, “Дон Кихот”, “Лебединое озеро”, “Спящая красавица”...

Зарплату мне положили самую низкую: 600 рублей. Что после первой послевоенной девальвации потеряла ноль и превратилась в 60.

Приход новой балерины всегда дело тревожное. Потесниться никто не хочет. К тому же художественным руководителем балета в военное время был мой дядя Асаф Мессерер, совмещавший трон руководителя с танцем. Он человек щепетильный и выдвигать племянницу считал недостойным. Щепетильный, щепетильный, но жену свою Ирину Тихомирнову двигал энергично – дома его ожидали “штурмы Измаила”. Так я сразу попала в родственный переплёт. В последнем классе хореографического училища, когда каждый артист был на счету – напомним, что главная часть труппы была в эвакуации, – меня ставили на сцене филиала в сольные партии. Я танцевала па-де-труа и невест в “Лебедином озере”, три фрески в старом “Коньке-Горбунке” А. Горского, двух подруг Китри в “Дон Кихоте”...

Первый раз – уже как артистка Большого театра – я увидела свою фамилию “Плисецкая”, перечисленную в числе других, синими чернилами на замусоленной всяческими объявлениями доске расписаний возле балетной канцелярии, где мне надлежало исполнить одну из восьми нимф в польском акте оперы “Иван Сусанин”. Доска эта оповещала артистов не только о занятости в репертуаре, но и о делах более внушительных: политическом часе, куда явка была обязательна, выдаче талонов на обувь и съестные продукты, распределении подарков от Рузвельта, времени сбора на ноябрьскую демонстрацию, примерке костюмов в мастерских Большого театра, заседаниях месткома... Я огорчилась. Мой разговор с Асафом был краток.

– Я раньше не танцевала в кордебалете...

– А теперь будешь.

Так началась моя театральная жизнь.

Ослушаться я не могла, но протестовать – протестовала. Вставала вместо пальцев на полупальцы, танцевала без грима, перед началом не грелась. Сам Асаф танцевал с Лепешинской сатира. Наша восьмёрка прямо на спектакле не громко, но слышно, ритмично подпевала на мотив глинкинского вальса: “Асафчик мой, красавчик мой”. Я не одна творила акт мщения.

<...> Но вернусь к театру. На моём небосклоне блеснул лучик света. К какому-то очередному юбилею комсомола (кажется, ему стукнуло двадцать пять) – от этих цифр тогда в голове была каша – по всей стране развернули шумную кампанию “по выдвижению молодёжи”. Трещали, пустозвонили во всю ивановскую. Разве театр мог остаться в стороне? Выдвинули и меня.

С репетитором А. Монаховым, бывшим танцовщиком из Ленинграда, строгим густобровым господином (он набил себе осанку на балетных королях и влиятельных вассалах), я за две репетиции слёта выучила прыжковую мазурку в “Шопениане” и станцевала её с громовым успехом. Прыжком меня природа не обделила, и я перелетала сцену за три жете. Так поставлено у Фокина, и это делают все балерины. Но я намеренно старалась в пике каждого прыжка на мгновение задержаться в воздухе, что вызывало у аудитории энтузиазм. Каждый прыжок сопровождался крещендо аплодисментов. Я и сама не предполагала, что этот маленький трюк придётся так по душе зрительному залу. Успех был взаправду большой. На следующие “Шопенианы” кое-кто из балетоманов уж шёл на “Плисецкую”. Можно было и нос задрать...

<...> Лавровский ставил “Жизель” на Уланову, пришедшую с ним в театр... почти одновременно. Я впервые увидела Уланову в 1939 году.

<...> Меня поразили её линии. Тут ей равных не было. Её арабески словно прочерчены тонко очиненным карандашом. У неё была замечательно воспитанная ступня. Это бросилось мне в глаза. Она ею словно негромко говорила. Руки хорошо вписывались в идеально выверенные, отточенные позы. Меня не покидало ощущение, что она непрерывно видит себя со стороны. Во всём была законченность и тщательная продуманность. Резко бросилось в глаза различие ленинградской и московской школы. За весь спектакль она ни разу ничего не “наваляла”, что постоянно разрешали себе делать москвички, – это было, по правде говоря, в порядке вещей.

<...> Второе впечатление от Улановой пришло в 1940 году, на декаде ленинградского искусства в Москве.

<...> “Ромео” смотрела вся Москва. Уланова танцевала Джульетту. Этот вечер стал для москвичей настоящей сенсацией. Весь ансамбль действующих лиц был на подбор. Но Уланова выделялась.

Идя на спектакль, я ждала увидеть ещё один Балет Балетович, хотя молва донесла до моих ушей несметные похвалы постановке. Но увиденное затронуло меня сильно.

Многое было ново и непривычно. И партия балерины в первую очередь. Уланова нигде не переходила с поверхностного рассказа сюжета на вереницу знакомых каждому балетному классу движений – плие, пасса, алясекон, перевести в арабеск... Все эти движения, конечно, были, но я их не замечала. Драма шекспировской пьесы рассказывалась ею вне связи с балетной классикой. Чья это была заслуга? Постановщиков, Прокофьева, замечательной выучки вагановской школы или самой Галины Сергеевны? Всё помогло, но дар неба, думаю, был решающим.

<...> Теперь вернусь к “Жизели”. Лавровский устроил смотрины труппе. Прилежно ходил в наши утренние классы, перебирал каждого маленькими сверлящими глазками. Он всегда был подтянут, аккуратен, свежевыбрит, одет с иголочки. Сидя спиной к широченному балетному зеркалу, временами гневно косился на пианиста, мазавшего не по тем клавишам от присутствия нового босса. И мы видели в зеркальном отражении аккуратно подстриженный затылок Лавровского.

С самой Жизелью вопросов у него не было, как не было их и с Альбертом. Придя в театр, партнёром своим избрала Михаила Габовича – элегантного танцовщика, красавца, отзывчивого и счастливо-го в жизни человека. (<...> В первые дни войны, когда безо всякого разбору военкоматы призывали и отправляли на фронт каждого, что лишь увеличивало статистику убиенных, Габович смело отстоял многих танцовщиков. Мне рассказывал Юрий Гофман, впоследствии один из премьеров Большого, как потрясло его появление Габовича на бруствере окопа, в драповом штатском пальто, приехавшего на линию фронта, чтобы его вызволить. Габович в первые военные годы нёс на себе бремя руководителя балета филиала. Мы не должны забывать о таких подвижных благородством поступках.)

Лавровский назначил меня и Лялю Ванке на роли двух виллис. Мы были чем-то схожи, овалом лиц, вытянутостью фигур. Позже наши пути разошлись, и она играла Капулетти-мать во всех спектаклях, когда я танцевала Джульетту. Нам обоим причиталось по небольшой вариации. Свою вариацию я готовила с Вагановой. Та показала мне такой приём исполнения ранверсе, что я сорвала аплодисменты. Если правильно скоординировать тело, то получится буквально всё: мы невежественны и делаем многое по наитию.

Лавровский остался нами доволен. Так, по крайней мере, мы обе порешили. А для меня виллиса была своеобразным эскизом, наброском к Мирте, о которой мечталось.

<...> На Мирте произошла моя артистическая встреча с Улановой. Я увидела её теперь в сценическом пространстве. Могу судить с близкого расстояния, не с кресла зрителя.

Во втором акте Г. С. сумела стать тенью. И выражение глаз, и мимика, и жесты были бестелесны. Временами, в увлечённости действием, мне начинало казаться, что это не Уланова вовсе, а ожившее по магии волшебства мёртвое, парящее женское тело. Пола она вроде бы и не касалась.

<...> Быть на сцене лёгкой – редкий дар. Всегда и слышишь “бряцание” балетных туфель об пол. Уланова, как я заметила, всегда танцевала второй акт “Жизели” в мягких туфлях, чтобы исключить малейшую отвлечённость от образа. На репетиции она через оркестровую яму обратилась своим тихим голосом к дирижёру Файеру: “Уберите в конце моей вариации барабан. Мне это мешает”. Но дело – для меня – вовсе не в туфлях, не в барабане. Весь спектакль не покидало ощущение, что она касается пола реже, чем предписано смертным законом земного тяготения Ньютона.

Лавровский, уж не знаю из каких соображений, ставил меня Миртой только на спектакли с Улановой. С другими Жизелями я дела не имела. Это мне нравилось. А роль самой Жизели мне танцевать так и не довелось. Может быть, единственную из генеральных ролей классического репертуара.

<...> Следующей была “Раймонда”. Но это было не сразу, не тотчас. Были будни, классы, репетиции, спектакли, обиды, была театральная жизнь. Хочу припомнить, да, может, это и интересно будет с вершин дня сегодняшнего, как я постигала азбуку Большого театра.

В середине второго сезона мне прибавили зарплату. Первоначально было 600, теперь стала целая тысяча (опять напоминаю, что в девальвацию один ноль убрали – значит 100!). Я и впрямь была много занята в репертуаре. Кроме упомянутого, были ещё фея сирени и Виолант, повелительница дриад

в “Дон Кихоте”, танец с колокольчиками в “Бахчисарайском”, который балетмейстер Захаров поставил на меня. И была прокофьевская “Золушка”, где я танцевала “Осень”, тоже первой и тоже Захарова.

<...> Подступаю к “Лебединому”. В жизни моей этот балет Чайковского сыграл решающую роль. Я станцевала его более восьмисот раз. И танцевала тридцать лет: 1947–1977. Это как годы рождения и смерти на гробовом обелиске. Тридцать лет – целая жизнь...

<...> В Большом театре я танцевала три версии, три постановки “Лебединого озера”. Редакцию Бурмейстера в театре Станиславского. Вариант Берёзова в Миланской “Ла Скала”, тбилисскую постановку Вахтанга Чабукиани...

<...> Я считала и считаю поныне, что “Лебединое” – пробный камень для всякой балерины. В этом балете ни за что не спрячешься, ничего не утаишь. Всё на ладони: два образа – кстати, когда-то “чёрный” и “белый” акты танцевали две разные балерины, – вся палитра красок и технических испытаний, искусство перевоплощения, драматизм финала. Балет требует выкладки всех душевных и физических сил. Вполноги “Лебединое” не станцуешь. Каждый раз после этого балета я чувствовала себя опустошённой, вывернутой наизнанку. Силы возвращались лишь на второй, третий день.

<...> Новым стал “Дон Кихот”. После Уличной танцовщицы учу Китри. Эта партия, как и “Лебединое”, прошла через всю мою жизнь. И ещё Персидку в “Хованщине” с Николаем Семёновичем Головановым за пультом.

<...> Время несётся метеоритом. В дни меняются, крушатся эпохи. Мир сегодня уже совсем иной. Какой-то будет завтра?..

Нет теперь ни одного интервью, где перво-наперво не спросили бы – почему Вы не остались на Западе?

Постараюсь ответить всем, самой себе в том числе, почему я всё ж не убежала...

<...> И Щедрин был одной из причин, почему я не осталась на Западе.

<...> Если я легко приспособлялась к “перемене мест”, к гостиничному житию, к переездам, то Щедрин, напротив, был домоседом. Каждая поездка, даже самая завлекательная, была ему в тягость. К России, к русской культуре, истории, обычаям он был накрепко прикован чугунными, хоть и невидимыми нитями. Оторвать Россию от него было непросто.

<...> Но жизни без Щедрина я представить себе не могла. Даже в хрустальном замке на каких-нибудь Канарских островах.

<...> И совесть была одной из причин, почему я не осталась на Западе.

<...> И ещё сцена Большого, нечеловечески прекрасная сцена Большого тоже была одной из причин, почему я не осталась на Западе.

Перетанцевала я во всех престижных театрах мира. Но такой удобной, самой удобной во всей Солнечной системе, во всём мироздании сцены, как в Большом, не было нигде!..

Когда перед выходом, стоя в кулисе, я каждый раз с ознобом радости ожидала свою музыку, своё антре, чувство ни с чем не сравнимого счастья разливалось по всему моему телу. Ещё три такта. Ещё два. Ещё один. Вот. Моя музыка. Ступаю на свою сцену...

Она была для меня родным существом. Одушевлённым партнёром. Я разговаривала с ней. Благодарилась ей. Каждая дощечка, каждая щербинка была мной освоена, обтанцована. Сцена Большого вселяла в меня чувство защищённости, домашнего очага.

Я, словно футболист, лучше играла и любила играть на своём поле...

<...> Меня не оставляет в безразличии судьба Большого балета. Большой – это вся моя жизнь. Вся без остатка. <...> Моему родному театру за всё спасибо».

*(По книгам М. М. Плисецкой: Я, Майя Плисецкая... М., 2005;
Тринадцать лет спустя: Сердитые заметки в тринадцати главах. М., 2007)*

