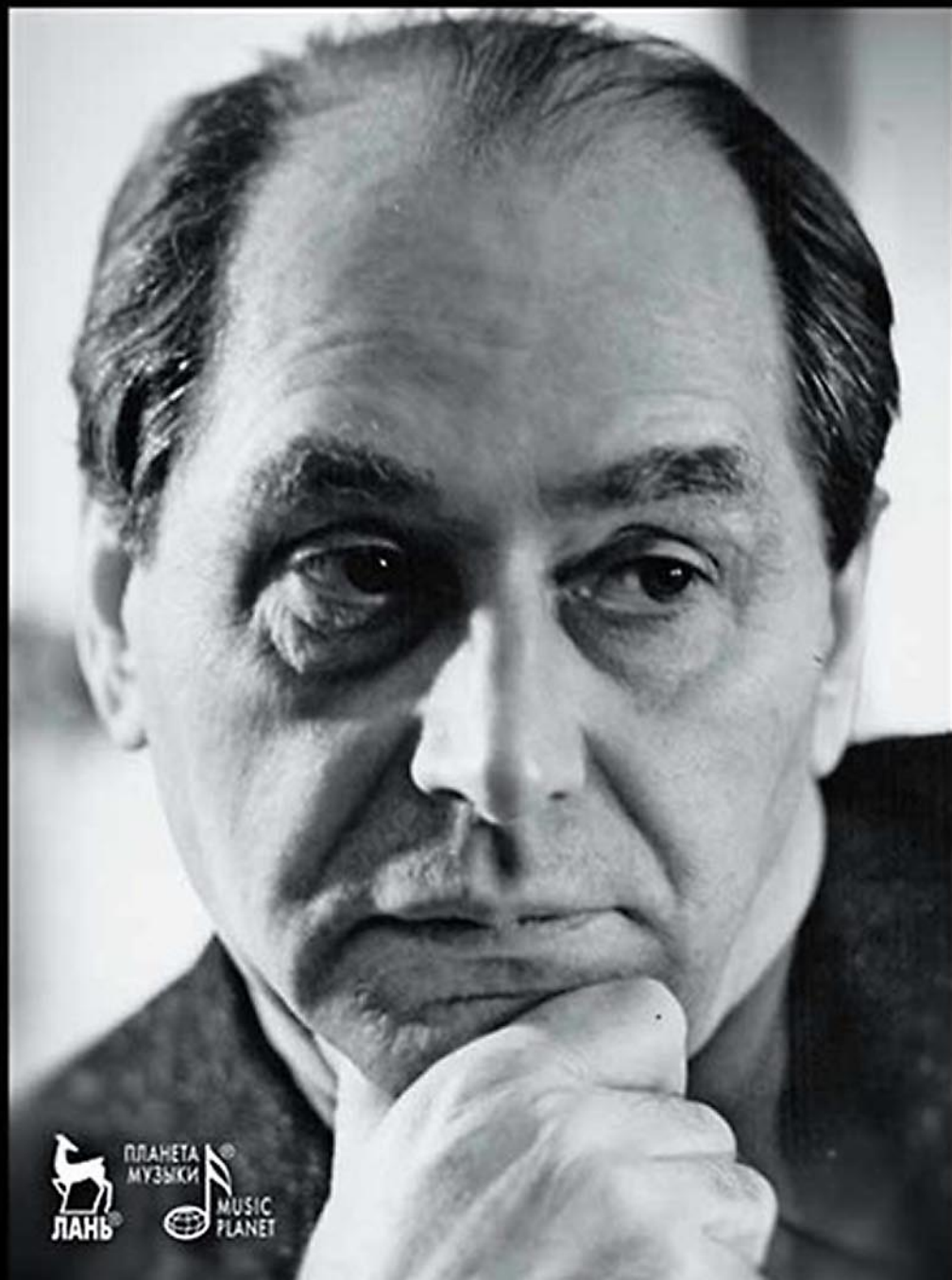


Е. Д. КОПТЕЛОВА

ИГОРЬ МОИСЕЕВ

АКАДЕМИК И ФИЛОСОФ ТАНЦА



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



К 65 Коптелова Е. Д. Игорь Моисеев — академик и философ танца / Е. Д. Коптелова. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 464 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46570-5 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2539-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Игорь Александрович Моисеев (1906–2007) — хореограф, балетмейстер, артист балета, художественный руководитель Государственного академического ордена Дружбы народов ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева, народный артист СССР (1953).

В книге «Игорь Моисеев — академик и философ танца» историка танца Е. Д. Коптеловой рассматривается творческая биография хореографа, история становления и развития ансамбля и школы-студии при ансамбле. Создатель и бессменный руководитель уникального коллектива, ставшего выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры, И. А. Моисеев завораживает не только как творец, но и как мыслитель, воплотивший свои озарения в яркую и убедительную танцевальную форму.

Книга будет интересна широкому кругу любителей и поклонников танцевального искусства.

УДК 793
ББК 85.32

К 65 Koptelova E.D. Igor Moiseev — an academician and philosopher of dance / E. D. Koptelova. — 5th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 464 pages. — Text : direct.

Igor Alexandrovich Moiseev (1906–2007) was a choreographer, ballet-master, dancer, art director of a National academic Order of People's Friendship ensemble of folk dance under the direction of Igor Moiseev, USSR people's artist (1953).

In the book «Igor Moiseev — an academician and philosopher of dance» the historian of dance E. D. Koptelova considers the artistic biography of the choreographer, the history of formation and development of the dancing group and the studio school under it. The creator and director of the unique dancing group, which became an outstanding phenomenon in the history of the world dancing culture, I. A. Moiseev fascinates not only as a creator but also as a thinker, who embodied his flashes in a bright and convincing dancing form.

The book is going to be interesting to a wide range of fans and admirers of dancing art.

Обложка: А. Ю. ЛАПШИН

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© Е. Д. Коптелова, 2023

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	5
<i>Часть первая</i>	
Юность	10
<i>Часть вторая</i>	
В Большом театре	40
<i>Часть третья</i>	
Создание ансамбля. Философия народного танца	90
<i>Часть четвертая</i>	
«Гастроль» длиной в век. Миры Игоря Моисеева.....	147
<i>Часть пятая</i>	
Система воспитания творческой личности и режиссура И. А. Моисеева. Fortissimo	223
<i>Часть шестая</i>	
Моисеевская танцевальная школа	332
<i>Часть седьмая</i>	
Молодой ГААНТ.....	376
<i>Вместо эпилога</i>	
«Гастроль» длиной в бесконечность	391
Библиография.....	408
Приложение I	415
Приложение II	439



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ЮНОСТЬ

Я же со своей стороны горжусь тем, что я — человек по крови предков во всех отношениях международный, и не менее тем, что по родному языку вполне великоросс... но более всего человек создаётся, конечно, не кровью предков, и не природой, и не человеческой средой, а самим собой в своём превосходственном (transcendentalis), сверхсознательном бытии: пойми это, о пониматель внутреннего существа!

Из письма И. Коневского А. Билибину

Гении создаются на определённой культурной почве...

Д. С. Лихачёв. Раздумья

...В той атмосфере «накануне великих исторических гроз», в которой рождаются новые религии, мифы и легенды.

В. М. Гавевский. Книга расставаний



Жизнь выдающегося мастера зародилась в духе романтических мелодрам Коцебу или пьес других авторов этого жанра, весьма популярных в дореволюционное время. «Два начала», его «создавшие, были столь разительной противоположностью, какую трудно себе представить. Их встреча, любовь и недолгая совместная жизнь промелькнули страницей увлекательного романа», — сказано княжной Е. Мещерской в своей автобиографической повести словно о родителях И. А. Моисеева. Такое несходство типично для многих.

Отец Игоря Александровича, Александр Михайлович Моисеев — молодой дворянин, интеллеktуал и денди, как водится, любил наезжать в Париж. Благо это было удобно — из Германии, где он учился. По рассказам его внучки — дочери Игоря Александровича, Ольги Игоревны Моисеевой, Бахусу не предавался, любил себя и здоровье берёг, но был грешен — играл...

И вот однажды, оказавшись без денег, расстроенный и голодный, он брёл по Парижу, дошёл до окраины города и оказался у дверей швейной мастерской, которую держала будущая мама Игоря Александровича — Анна Александровна Грэн со своей семьёй. Они плели кружева, прекрасно шили и были достаточно известны в Париже, поскольку Анне Грэн заказывали костюмы из Театра Шатле — того самого, где будет выступать Ансамбль И. А. Моисеева в 1956 году во время своих первых гастролей во Франции.

У двери мастерской Александр Михайлович, обессилев, упал в обморок. От голода, отчаяния и нужды. Его тут же подхватили, привели в сознание, затем выхаживали. Так родилась и любовь...

Александр Михайлович был, по свидетельству Игоря Александровича, высокоинтеллигентным человеком и блестящим юристом, пошедшим по стопам своего

отца, уездного мирового судьи. Родовое поместье семьи Моисеевых располагалось в селе Верхополье Карачаевского уезда Орловской губернии. Но Александр Михайлович был юристом необычным — с анархическими взглядами, считал, что вредна всякая власть, и всякая власть есть насилие. Поэтому преследовался и высылался ещё в царское время. Тем не менее, обладая мощным ораторским даром, он помог многим людям в пору своей дореволюционной практики и спас немало представителей московской интеллигенции от лагерей после революции. Этот факт чрезвычайно важен, поскольку очень важно влияние отца в формировании будущего художника. Позднее мы узнаем, что И. А. Моисеев вкладывал в понятие «интеллигентность», ставшем самой высокой оценкой и его собственных качеств.

* * *

А. М. Моисеев был также философом-штайнерианцем, получил серьёзное образование. В Москве он закончил знаменитый Катковский лицей, образцовое закрытое привилегированное мужское учебное заведение. Основатель и руководитель лицея, филолог и славянофил М. Н. Катков, будучи неофициальным советником императора, внёс значительный вклад в реформу 1871 года, восстановившую классическое образование и придавшую приоритетный статус классическим гимназиям. Это означало обучение пяти языкам, в том числе древним, получение сведений по всем основным областям знания, многочисленные кружки, хоры, студии, спортивные занятия.

В лицее господствовал индивидуальный подход к ученикам, воспитывались навыки самостоятельного мышления, административной, исследовательской деятельности, способность широко оперировать своими знаниями.

По мнению многих, такой приоритет классики позволил создать одну из передовых в Европе того времени систему образования, подготовить фундаментально образованную российскую интеллектуальную элиту, спасти общество от нигилизма и революции. М. Катков с тревогой предупреждал, что плохая, «фальшивая» школа передаёт несчастную молодёжь в руки обманщиков, недоброжелателей и пройдох.

Окончив Катковский лицей, А. М. Моисеев продолжил обучение юридическим и философским наукам в Германии, в старейшем Гейдельбергском университете.

Франция влекла русскую аристократию душой, а в Германию русская интеллигенция устремлялась в поисках знаний, свободы.

О Гейдельберге не говорили, что там есть университет, но подчёркивали, что этот город и есть университет, так как он состоял из университетских зданий и домов, где жила профессура. А ещё он назывался «сплошным студенческим отелем», а также «маленьким русским городом» (по весьма внушительному проценту молодых людей из нашего Отечества в общем числе чужестранцев) с отелем «Руссисхе хоф». Город был наполнен интересной жизнью, весёлыми и умными людьми и долгое время оказывал важнейшее влияние на происходящее в умах и культуре европейского общества.

Жизнь гейдельбергских студентов была насыщена сказочной театральностью, забавной игрой, приключениями. По свидетельству В. И. Мосоловой, первой учительницы танцев И. А. Моисеева, годы учения в этом весьма необычном старинном городе проходили очень весело.

Студенты делились на корпорации, по земляческому принципу. Часто враждовали. Носили «разноцветные костюмы и шапочки, ленты, знамёна, даже шпаги и рапиры! — чем немало способствовали карнавальности, так прочно утвердившейся в городе. Летом все отмечали особенный праздник — «итальянские ночи», когда к флажкам добавлялись столь же пёстрые фонарики, а город — под отовсюду гремевшую музыку — весь поголовно танцевал!» Весьма красочную картину представляло общество немцев — «шумная, крикливая братия в сапогах необъятных размеров», разбившаяся «на группки с непременно каким-нибудь отличием в цвете шарфа или шляпы».

Не напоминает ли всё это атмосферу изумительных моисеевских «костюмных» творений — кажется, что и его «Сицилианская тарантелла», и «Арагонская хота», и его многочисленные и чрезвычайно разнообразные по хореографической мысли и лексике польки, вихревые и виртуозные, но вместе с тем невероятно лиричные, полные особой поэтичности и тёплой сказочности детских мечтаний, были порождены увлекательными рассказами родителей, которые, конечно же, знали этот мир — колорит старой Европы, в которой от века царил дух карнавальной игры.

Отец Игоря Александровича, Александр Михайлович, до мозга костей дамский угодник, и в преклонном возрасте ходил в лёгкой курточке, клетчатых гольфах и бриджах и с рыжей подкрашенной шевелюрой. Даже своей внучке Ольге он запрещал называть себя дедом — только «дядя Саша».

Студенты из России выделялись всегда. В разное время учащимися этого старейшего университета Европы были А. Бородин, химик и будущий великий композитор, хирург Н. Пирогов, математик С. Ковалевская, учёные Д. Менделеев и И. Сеченов, художник Л. Бакст.

Отправляя в Германию детей, родители наивно полагали, что уберегают своих сыновей от революционной заразы. Но не тут-то было! Русское общество Гейдельберга делилось и по политическому признаку — на либералов и консерваторов, социалистов и монархистов, поддерживавших Герцена, записывавшихся на защиту восставшей Польши или в отряды Гарибальди. Хотя, конечно же, профессура пыталась предостеречь своих воспитанников «об опасности борьбы «всех против всех», которую несут с собой «демократизация общества». Но политическая нечуткость была потрясающей. Успокаивались на том, что вполне изящно приспособливали все вредные революционные идеи кантовскому учению.

Так, и отца Игоря Александровича отправили в своё время за границу из боязни, что его потянет «в революцию» — он уже в своей ранней молодости, как вспоминает Игорь Александрович, «был на очень плохом счету в политическом отношении. Отца не привлекали социалисты или кадеты. Он ударился в крайность — анархию. Правда, больше на словах, чем на деле. Чего отцу не хватало — это желания и умения реализовать те изумительные идеи, которые он высказывал. Этаким тургеневский Рудин». И история эта вполне в духе гейдельбергской атмосферы игры. Игры в умах и действиях.

Анархизм был чрезвычайно популярен. Оказавшись позднее в Швейцарии, познакомится с русскими политэмигрантами и балетмейстер Михаил Фокин, и книги по искусству временно заменятся у него на сочинения Кропоткина, Бакунина, Бебеля.

В этой пёстрой по убеждениям демократической студенческой среде старого немецкого города-театра, подобного гофманову Конфеттенбургу, давшего миру «Щелкунчика» и персонажей этой знаменитой рождественской балетной сказки, зародилась идея клуба «Русская читальня», просуществовавшего более полувека. Здесь издавались собственные журналы и спорили о происходящем в России, обсуждались произведения искусства и литературы.

Было много третейских судов между отдельными «товарищами» или «группами товарищей», которые потом станут очень популярны в послереволюционной России. Но сколько же во всём этом «чистоты, порядочности, культуры и вместе с тем страсти — всего того, чего так недоставало вскоре вскрывшимся бурям иного рода!». Этой наукой — написания сценариев и розыгрыша таких представлений под руководством отца в совершенстве потом овладеет воспитанник Хореографического техникума Игорь Моисеев и будет удивлять своим ораторским даром своих одноклассников и учителей.

Всё было поистине необычно и в организации образования в этом «профессорско-студенческом рае».

Считалось, что каникулы созданы исключительно для того, чтобы попутешествовать по Европе. Поэтому понятно, почему отец И. А. Моисеева любил бывать в Париже и чувствовал там себя «в своей стихии».

Отметим, что лёгкое времяпрепровождение в такой фривольной атмосфере не исключало серьёзной учёбы, сознания ответственности и наличия строгого университетского регламента занятий. И абсолютно сознательного стремления молодёжи к знаниям и серьёзности получаемого образования. Университетские библиотеки часто пополняли книгами, купленными на средства студентов. Университет располагал уникальными Институтом египтологии и античной археологической коллекцией, содержащей и дублиеты находок раскопанной Шлиманом Трои.

Всё это в своё время определило прочный и фундаментальный интерес А. М. Моисеева к истории и восточной культуре, который он воспитал потом и в своём сыне Игоре.

В этой среде культивировалось то, что называли «систематической философией» и рациональным «добыванием истины», воспитание «силы суждения».

И здесь важно будет подчеркнуть, что профессура университета уделяла в своих лекциях много внимания взаимоотношению русской и немецкой культур. Это, несомненно, согревало души русских питомцев университета. Так, один из популярнейших профессоров университета и социолог М. Вебер любил говорить, что Россия — страна неограниченных размеров и возможностей. Он утверждал и пророчествовал: «Россия и Германия не могут жить друг без друга!.. Ах, если бы русские знали меру, как знаем её мы, немцы! Если бы понятие немецкой меры соединилось бы с русской безмерностью, — тогда наступила бы гармония, которая бы спасла мир!»...

Основным тезисом лекций профессуры в «Русском кружке» «было утверждение, что произведение искусства должно рассматриваться как автономное целое, как система в собственном смысле слова, именно с этих позиций должна строиться и его критика как таковая, независимо от субъективных и биографических соображений». Этот тезис имеет самое непосредственное отношение к творениям И. А. Моисеева.

На рубеже XIX и XX веков многие стремились в Германию в поисках духовного просветления, ощущая там некую особую атмосферу и энергетику во всём — в природе, которая казалось одухотворённой, «размышляющей», произведениях искусства, обнаруживая общность наших совершенно несхожих культур и даже религий, подтверждая вышеприведённую мысль восторженного профессора из Гейдельберга.

«Как будто буря душевная проносится по скульптурам, по картинам; юная, обращённая к будущему, глубоко христианская сила этого духа захватила меня и поколебала мои прежние представления о красоте», — писала одна из известных штайнерианок М. Волошина (М. Сабашникова), жена поэта Максимилиана Волошина, художница.

Тогда ещё никто не представлял себе ясно всей значимости учения Штайнера, открывающего европейцам некое новое понимание христианства, того, что Штайнер станет властителем душ не одного направления русской культуры первой четверти XX века. Казалось, что это знание поможет преобразовать человеческое бытие. И не было осознания всей глубины грядущего культурного кризиса эпохи, хотя тёмные силы уже зрели во внешнем мире.

И. А. Моисеева чрезвычайно интересовала антропософия (в переводе с греческого «мудрость о человеке»), возникшая в Германии как своего рода зеркальное отражение теософии («мудрость о Боге»), и Штайнер как основоположник антропософского учения. В швейцарском городе Дорнахе И. А. Моисееву удалось найти лекции Штайнера на русском языке, и его поразили пророческие мысли философа о будущем Европы.

В поисках тайного смысла человеческого бытия Штайнер пришёл к выводу о трёхчленности человеческого существа — теле, душе и духе, что соответствует верховной триаде — пространству, времени и вечности. При этом он принципиально считал невозможным основание какой-либо новой религии, уважал все вероисповедания и опирался на колоссальный духовный опыт, пройденный человечеством. Важно, что именно теософы впервые заявили о глубинной общности мировых религий.

По этой причине Штайнер отвергал социалистические партийные программы, считая, что задачи развития человека прекрасно выполняют «отдельные этнические религиозные импульсы... Восток с его русскостью позаботится о постижении духа. Запад позаботится о том, чтобы стало понято тело. Середина позаботится о том, чтобы понять душу».

По мнению философа, всё это может переплетаться и не должно быть догмой. Как пример его глубокого знания понимания истории можно привести суждение, которое он часто повторял в своих лекциях о России — о том, что Россия приняла на себя удар, предназначенный Европе, спасла Европу и её культуру, победив полчища татар.

Теория Штайнера привлекала своими вполне реалистическими задачами — совершенствовать процессы жизнетворчества (именно такую задачу ставили перед собой русские символисты) — и была основана на точных математических расчётах, глубочайших медицинских познаниях относительно развития речевого, духовного, движенческого аппарата человека, воспитания людей различных профессий, в том числе священников, и исследования кармических судеб людей в истории.

Называя антропософию «одухотворением ума» и олицетворяя своё учение с верховным процессом развития человеческого интеллекта, своими многочисленными семинарами и лекциями, Штайнер как будто стремился насытить людей познаниями не только в сферах философии и искусства, но и в других областях знания — экономики, сельского хозяйства, медицины, других наук.

Это ведь было время технического прогресса и соответственно всеобщего увлечения материализмом, точными и естественными науками. И даже хореографические идеи порой были соотнесены с этими жизненными реалиями.

Учение Штайнера было направлено на то, чтобы помочь человеку стать более энергичным в каждодневной жизни, избавиться от противоречий и «смятений» своего сознания.

С его точки зрения для выражения правды искусство пользуется средствами природы. Только тогда приходит правда жеста и понимания стили в искусстве. И. А. Моисееву удалось это осознать и, в сущности, именно этот тезис и есть исходная точка моисеевской философии танца и залог успеха его творений.

Большое влияние на Р. Штайнера оказала его супруга Мария фон Штайнер, которая убедила его переводить свои мысли на язык искусства. Заботясь о своей аудитории, великий антропософ обратился к театральной практике в надежде на то, что его теоретические постулаты станут понятнее для восприятия в театрализованной форме. Так, летние антропософские съезды в Мюнхене открывались представлениями драм-мистерий — «символических картинок».

Имея открытия во множестве сфер знания и этим походя на титанов античности, Штайнер обладал особым педагогическим даром. Он основал целое направление — вальдорфскую педагогику, которая получила развитие во всём мире и предусматривала воспитание гармоничного человека, подчас начинавшееся с занятий с отстающими в развитии детьми, развитие способностей к наукам и искусству и особые отношения между учителем и учеником. Духовное благосостояние мира — вот цель, к которой он стремился, и работал в этом направлении весьма успешно.

В России было невероятное количество приверженцев идей Р. Штайнера — Е. Бальмонт, Е. Васильева (Черубина де Габриак), М. Волошин, Р. Глиэр, И. Голенищев-Кутузов, Р. Иванов-Разумник, В. Кандинский, В. Пропп, О. Форш и многие другие.

Самый главный смысл своего учения Штайнер видел в общности и единении европейской и российской культур. Важен также был моральный кодекс штайнерианцев — они часто говорили об ответственности и о том, что никто не должен приписывать себе никаких заслуг, но все должны служить единой задаче. Сравним с будущим принципом И. А. Моисеева «Все танцуют как один человек!», который он выдвигал в противовес «премьерству» и «звёздности».

Ищё одна главная идея, которую, возможно, не удалось воплотить Штайнеру-режиссёру, но которая на всю жизнь увлекла балетмейстера И. А. Моисеева, стала сутью его философии и эстетики и блистательно воплотилась в его творчестве — это живые образы природных стихий и национальных культур.

* * *

Ю. Олеша, гротески которого так увлекут И. Моисеева во времена его балетмейстерских дебютов в Большом театре, в своих дневниках выскажет одну известную истину о том, что влияние отца для мальчика — главное, особенно в детском

возрасте. Лишённый отцовского влияния в детстве, человек на всю жизнь останется «безнадёжно одиноким».

Уроки, воспринятые от отца, оказались очень важны для нашего героя. Отец Игоря Александровича А. М. Моисеев увлекался восточной культурой, эзотерическими учениями Елены Блаватской, изучал различные исторические труды и философские практики, приобщая к этому и сына. Атмосфера интересных философских споров, царившая дома, люди, которых И. Моисеев знал и видел в детстве, формировали его интеллект и вкус к аналитическому мышлению, академическим знаниям.

Впоследствии И. Моисеев не раз подчёркивал, как длинен путь через наставления и назидания и краток через примеры. И понятно, что юношу могли увлечь не теоретизированные опусы Вл. Соловьёва или А. Белого о штайнерианстве, а живые и увлекательные рассказы отца о своей сказочно интересной жизни в Европе, о карнавальнойности бытия старых европейских университетов, преподавальной в весьма живой и игровой форме. И эта замечательно праздничная атмосфера навсегда осталась в творениях балетмейстера.

Нагрузка на молодой ум была весьма и весьма серьёзной. И, конечно же, эмоциональные рассказы отца были важной отправной точкой к серьёзному изучению истории, эстетики и философии. Здесь хочется адресовать нашему юношеству слова критика и балетоведа той эпохи А. Вольнского, призывавшего в своей «Книге ликований» постигать глубины философских истин и не бояться сложных терминов и понятий. И результат не замедлит сказаться.

В главе «Объяснение себя» И. А. Моисеев признаётся, что благодарен судьбе, что она дала ему «такие возможности, познания и интересы, которые не позволяют деградировать».

Его размышления об искусстве на протяжении всей жизни не случайно всегда будут сводиться к разговорам о процессе познания, а эмоциональные проявления в искусстве, по И. А. Моисееву, должны быть дополнены или, точнее, обусловлены уровнем интеллекта.

Самое главное о своих родителях сказал, конечно же, сам Игорь Александрович: «У Вольтера есть фраза, очень точно характеризующая людей, к которым принадлежали мои родители: «Фанатики обладают рвением, которого так не хватает мудрецам». Моя мать была настоящим фанатиком». «Отец был очень умным и образованным. Мать была талантливее, в ней бурлило творческое начало», которое проявлялось в том, что «она могла шить любую вещь — пальто, шляпу — мужскую, женскую. До всего доходила сама...» Оказавшись в Полтаве, она и там открыла мастерскую. Уже через несколько дней прошёл слух, что из Парижа приехала великолепная портниха.

Из интервью И. А. Моисеева:

«Я очень быстро понял, что мать — по-настоящему талантливый человек. Именно от неё я унаследовал... творческую жилку. Например, как она выучила русский язык — через полгода после приезда уже говорила по-русски великолепно. А с французского на русский перейти не так-то просто. Так ей всё всегда легко удавалось».

Будучи эмоциональной и действительно очень талантливой, Анна Александровна учила сына не рубить сплеча. Не поступать импульсивно. Не поддаваться раздражению. В состоянии раздражения — сначала досчитать до трёх...

Игорь Александрович считал, что больше похож на мать — по характеру и внутреннему складу и что творческими способностями обязан матери, которая была человеком увлечённым и всегда доводила начатое дело до конца... Он же во всём старался подражать родителям и тем, кого встречал в кругу семьи, да и вообще в жизни. И эти примеры действовали сильнее назиданий.

Будущий великий балетмейстер унаследовал от своего отца понимание красоты и многообразия жизни и чувство истории — глубины православного миропонимания, являющиеся родовой чертой русского дворянства. Этот генетический код включал в себя «патриотизм, мужество, понятие о грехе», опыты покаяния и благодати, радости, покоя, «близость с природой... терпимость к любой мировоззренческой позиции на фоне спокойного и глубокого осознания своей», что полагалось «внушать» «не путём чтения лекций, а собственным поведением и умонастроением».

* * *

Здесь необходимо соблюдать осторожность в оценках. Интеллектуальный аспект такого воспитания был чрезвычайно важен для раннего вхождения мальчика в мировое культурно-философское пространство, но человеческий — составлял серьёзную внутреннюю драму, которая в дальнейшем обернётся тяжёлым отчуждением всех троих. Для Анны Александровны, матери Игоря, Александр Михайлович был любовью всей её жизни и одновременно трагедией всей её жизни, потому что она будет всегда помогать и заботиться о нём, но вместе они проживут совсем недолгое время... А. М. Моисеев же всегда будет оставаться «в высоких сферах лингвистики, философии» и, увы, — игры, которая и будет губить его жизнь.

В дальнейшем, повзрослев, Игорь Александрович будет остро переживать, что такой одарённый и образованный человек, как его отец, живёт «стихийно и бессмысленно», будет видеть, как разрушает это человека и как отходит он от тех философских основ, которые он же сам воспитывал в сыне. И будет ещё настойчивее приучать себя к той системности бытия, которое и стало залогом и основанием для его жизненных и творческих свершений.

Важно, что навсегда между родителями И. А. Моисеева останется одно очень сильное объединяющее начало — любовь к сыну. В письмах отца к Игорю — напоминание о необходимости заботы о матери. В письмах матери — радость, что сын заботится об отце.

По причине вольнодумства и крамольных высказываний отец Моисеева и в царское время попадал в конфликтные ситуации, был под следствием. Его довольно часто высылали. Но юридическая грамотность часто помогала ему отбиваться.

После рождения сына Александр Михайлович всё-таки попал в тюрьму. По этой причине мальчик оказался в парижском пансионе, о котором у него остались печальные воспоминания. Пожалуй, это был единственный период в его жизни, который он назвал «самой грустной частью биографии», к счастью, очень короткий, когда он не мог за себя постоять — ему было четыре года, то есть на два года младше самого раннего возраста воспитанников этого пансиона. А спрашивали с него как с шестилетнего и очень обижали — и учителя, и дети. Маленький мальчик даже сидел в карцере, где шуршали мыши и было очень страшно.

Горько в столь юных годах столкнуться с несправедливостью. Поэтому позднее, когда юного Моисеева спрашивали про Париж, на его глазах наворачивались слёзы.

Так началась его жизненная школа. Но пребывание в Париже всё же донесло мальчику воспитания и культуры. К этому времени относится и первое проявление его неординарных способностей: он очень быстро освоил французский. И вернувшись в 1913 году домой, в семилетнем возрасте говорил только по-французски. Поэтому позже он всегда будет рассказывать о том, что родной язык его — русский, а «первый» — французский. Его тётки — «запасные учительницы» Александра Михайловна и Елена Михайловна, разъезжавшие с инспекцией по земским школам, учили его русскому языку и готовили к поступлению в гимназию. Но грассировать он так и не разучился, что всегда придавало импозантность, аристократизм. Для будущего воспитанника московского хореографического училища, артиста и балетмейстера Большого театра это, конечно, имело значение.

В памяти мальчика навсегда запечатлелись образы Парижа — «серебряная Сена и дымчатые бульвары, оживлённая толпа, готическая суровость Нотр-Дам». Когда через годы он приедет во Францию на гастроли со своим ансамблем, французы будут называть его парижанином и отметят, что он прекрасно знает город.

Когда отца И. А. Моисеева выпустили из тюрьмы, сына сразу же увезли домой в Россию. Очень важно, что ребенка из Парижа привезли в Киев — город, где он появился на свет в 1906 году.

Но в Киеве жилось довольно дорого, поэтому вскоре семья переехала в Полтаву — и не куда-нибудь, а на ту самую легендарную гоголевскую Диканьку, известную смешными и одновременно чудесными историями жизни гоголевских героев. И вот с этого очень раннего возраста начались путешествия маленького мальчика по России и его первые впечатления от народных праздников, то, что с раннего детства пробуждало и воспитывало творческие чувства.

Наукой и историей различных видов искусства доказано, что чем раньше ребёнку явлено некое художественное бытие, тем более ощутимы в дальнейшем результаты творческой деятельности. Всё увиденное из области прекрасного, любые впечатления обязательно остаются в подсознании и в нужное время дадут о себе знать и помогут понять или осуществить некую художественную задачу.

В конце своей жизни в беседе с Е. Андронниковой в документальном фильме «Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь» И. А. Моисеев сформулирует некую философскую схему жизни человека, охватывающую как раз этот чрезвычайно важный период формирования художественной природы до начала творческой деятельности: «Есть много ступеней... когда меняется мировоззрение. Человек вначале вбирает» впечатления жизни, которым «ему нечего противопоставить». Это детство. Потом период «ученичества», который «может перейти в виртуозность», которая, в свою очередь, может перейти в такой «прорыв», когда «человек уже хочет иногда идти своим путём... Далее стадия мастерства».

Именно здесь, на Полтавщине, где он прожил полгода, И. Моисеев чрезвычайно рано познал и полюбил на всю жизнь народное творчество. Его приворожили народная музыка и великое множество танцев — татарских, грузинских, русских, стихия украинской природы и фольклора. Впечатления от Диканьки и не менее легендарной Сорочинской ярмарки, где народ показывал своё умение,

«куда Казань приезжала со своим мылом, Тула — с самоварами», со всеми их многонациональными проявлениями будут очень важны для творчества будущего мастера.

Именно тогда начали развиваться его «наблюдательность, пристальный интерес к жизни, зрительная память, с годами ставшая феноменальной».

Елена Луцкая вспоминает об этом в книге «Жизнь в танце»:

«Он научился мгновенно схватывать и запоминать облик пахаря, цвет лент в девичьих косах, выразительную группу у деревенского колодца... Через пять-шесть лет Моисеев знал Полтавщину наизусть. Напевная речь, плавные речитативы бандуристов, мелодическая печаль «Веснянок»... Украина, пронизанная солнцем, омытая голубизной неба, живёт сегодня в сочинениях балетмейстера...».

Позднее Моисеевым будут созданы в первой же программе ансамбля украинский танец «Метелица», танцевальная сюита «Веснянки», где будут и «Гадание», и «Выход парубков», и знаменитый украинский «Гопак», «Ночь на Лысой горе» по мотивам гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», где первая картина «Ярмарка» была поставлена на народную музыку и включала множество украинских обрядовых игр и танцев.

* * *

Работы в Киеве не было, и семья переехала в Москву, где Октябрьскую революцию молодой свободолюбивый юрист — отец Моисеева — встретил с большим воодушевлением.

Но разочарование наступило очень быстро. Его снова стали высылать из Москвы — теперь уже «за заступничество». Пришлось оставить карьеру юриста и преподавать языки. Их А. М. Моисеев знал настолько блестяще, что французы принимали его за француза, англичане — за англичанина. Позднее за рубежом во время гастролей И. А. Моисеев часто с гордостью слышал слова благодарности от бывших учеников своего отца.

В Москве мальчик поступает во Флёровскую гимназию, но худой и темноглазый гимназист уже явно знает гораздо больше своих сверстников — он видел уже значительно больше, память его «уже хранила сокровища, которые им и не снились». В «Альбоме карикатур» ученика II класса Флёровской гимназии Игоря Моисеева под едва различимым мужским профилем есть надпись, сделанная его отцом: «Помни, милый мальчик, что ты сын сильного и энергичного человека — будь таким же».

И уже тогда Игорь был одержим извечным стремлением к познанию и путешествиям — увидеть и узнать новых людей, незнакомые земли. Это уже стало частью его натуры и не давало покоя даже в разруху 1920-х годов, когда на железнодорожные поездки не было денег. Но как только наступало лето, Игорь брал походный мешок и уходил путешествовать.

И эта страсть тоже перешла к нему в наследство от отца, который часто брал мальчика с собой. Учась в школе, он ездил к отцу в Грузию, куда он очередной раз был выслан. И они много путешествовали по Кавказу, были в Сванетии, Хевсуретии, в таких местах, куда не каждый турист мог добраться.

Это было хорошей традицией дворянских семей. В дальние путешествия по России было принято отправлять детей и в царских семьях. Так происходило «венчание с Россией» будущих её императоров.

Уже с детства И. Моисеев знал, как преодолевают многие километры пешком, на лошади, поездом. Вместе с отцом они видели множество народных праздников и народных танцев. И, имея прекрасную зрительную память, блестяще запоминал увиденные движения и композиции. С удивительной для такого юного возраста тщательностью и любовью собирал и записывал всё, что относилось к народному танцу. Всё это отразится потом в его балетмейстерском творчестве. Вышеупомянутые сатирические наброски гимназиста в 1983 году воплотятся в образном строе и картине мира в произведении выдающегося балетмейстера И. А. Моисеева «Ночь на Лысой горе». В каждом его произведении зритель всегда будет остро ощущать «реальную жизненную почву».

Е. Луцкая пишет об этом в книге «Жизнь в танце»:

«... Пройдёт более двух десятилетий, и в «Карабахских чабанах», в гуцульском пастушеском «Аркане» вдруг повеет ароматом слитой с природой жизни горца, мы почувствуем крутизну скал, по которым скачут бесстрашные пастухи, увидим настороженность дозоров, игры с посохом».

И ещё одна важнейшая особенность народного танца, поразившая его с детства, станет важной частью мироощущения И. А. Моисеева и его эстетики — это праздничность.

* * *

Гимназия, в которой обучался И. Моисеев, после революции закрылась. Отец мальчика был обеспокоен возможностью дурного влияния улицы и вначале отдал его в скауты — молодёжную международную организацию, где учили молодых людей искусству жить.

Дальше в семье Моисеевых были некоторые поиски приложения молодых сил, так как способностей у Игоря обнаружилось много — и к рисованию, и к музыке, и к пению (он хорошо пел, но в юности голос сломался). Он даже поступил в киностудию Льва Кулешова и мог бы получить профессию режиссёра кино.

В это время в России активно поднимался кинематограф. Ю. Олеша в своей автобиографии «Ни дня без строчки» расскажет о том, что Вс. Мейерхольд планировал экранизацию тургеневских «Отцов и детей», хотел снять фильм с В. Маяковским в главной роли, который бы сыграл юношу, задумавшегося о революции, узнавшего тюрьму. В. Маяковский уже в молодости стал легендой — тонкий, романтически настроенный поэт, находившийся под влиянием французского импрессионизма с грустным и страстным лицом сильного человека.

Возможно, прототипом такого тургеневского героя мог бы быть А. М. Моисеев, во всяком случае. Игорь сравнивал своего отца с тургеневским ниспровергателем основ.

Но ничто не происходит случайно. И именно здесь завязываются ниточки к одному из интереснейших сюжетов творческой истории моисеевского ансамбля и его артистов под названием «моисеевцы и кинематограф». В будущей истории моисеевского ансамбля творческие взаимосвязи с этим важнейшим из искусств займут своё место, а сам мастер будет дважды, в 1961 и 1974 годах, удостоен американской премии «Оскар».

Но судьба распорядилась так, что приглашение на занятия в киностудию пришло уже после поступления в балетную студию, куда определил Игоря его отец «за десять рублей и два полена дров в месяц» с намерением дать осанку, изящные

манеры поведения, которые даёт танец, и, конечно же, уберечь от влияния улицы. Игорю было уже 13 лет. Шёл 1919 год. Родители мальчика тогда считали, что танец — его временное занятие, и позже собирались отдать сына в другое, «более серьёзное» учебное заведение.

По признанию И. Моисеева, это «перетянуло», и уходить он уже не хотел.

Чрезвычайно важно, что мальчик попал не просто к руководителю самодеятельного танцевального кружка, а к В. И. Мосоловой, человеку с интереснейшей судьбой, невероятно одарённому, с большим и щедрым сердцем. Современники называют её «вечно молодой женщиной», «танцовщицей-виртуозкой и педагогом-«грозой», обладавшей «взглядом василиска» и силой гипноза.

Студия В. И. Мосоловой, кстати, располагалась в помещении нынешнего Молодёжного театра рядом с Большим театром, в доме, где она жила она сама — в своей квартире давала частные уроки, за которые тоже платили дровами: «Хочешь арабеск... поправить... — это... обойдётся в два полена... пируэт... уже в четыре. А там и до вязанки недалеко... Зато занимались... в тепле... Причём нам удавалось обходиться без станка. Его вполне заменяли спинки стульев», — вспоминала С. М. Мессерер. В этом же доме обитал и А. Горский. Теперь на этом месте Новая сцена Большого театра.

В. И. Мосолова была яркой, противоречивой личностью, во многом загадочной и абсолютно преданной профессии. В своей студии она была «центром Вселенной».

Только тонкий и талантливый человек может написать о себе, что растёт как трава, тихо и спокойно потянувшись к солнцу, и что одинокое детство прежде всего, научило её самостоятельности, наблюдательности, умению прислушиваться к голосам природы, которую она неистово любила и с которой чувствовала некую гармоничную связь во все времена года. Она славилась искусством составления букетов из простых цветов и неведомых травок — скромных, наивных и «пленительных, как свирель пастуха... Очевидно, она знала многие тайны леса и в своей целеустремлённости не ленилась распластаться на земле, залезть под ёлку, нырнуть в овраг. Все перелески, полянки, лес как будто были её друзьями, всегда награждая её самыми сокровенными дарами. Подчас целыми днями пропадая в лесу, она не боялась заблудиться, лабиринт лесных дорог никогда не озадачивал её — она блестяще ориентировалась в местности и всегда любила возвращаться домой другой дорогой».

«Эта детская внесемейная школа» становилась для её учеников «стержнем», который помогал в дальнейшем «бороться с тяготами жизненных невзгод», воспитывать в себе «внутреннюю стойкость... благодаря волевой и чёткой жизненной позиции Веры Ильиничны».

Всё это, безусловно, было близко И. А. Моисееву и чрезвычайно важно для него как некое продолжение учения отцовского: «Её уроки, всегда одинаковые, как стандартные спички, были лишены намёка на спокойную рабочую атмосферу. Никогда не объясняя, как лучше сделать то или иное движение, она всем предлагала единый рецепт: «делай, как делают другие»... По-видимому, она считала, что лучше всего будет, если ученик, самостоятельно дойдя до истины, сам сможет ухватить за крыло тайну каждого упражнения».

В. И. Мосолова была из числа особо строгих педагогов. Дисциплина в классе была жесточайшая. «Суровость, резкость — вот черты, определявшие её педагогическое кредо. Воля, отменная энергия, колкость характера и суждений были

внешним проявлением её «я». Историей педагогики хореографии доказано, что именно такие жёсткие уроки, как правило, приносят в будущем богатые плоды.

В. И. Мосолова была не просто человеком своей профессии, но обладала также и большим литературным талантом, увлекалась драматическим искусством, была необычайно умна и наделена своеобразным чувством юмора.

И ещё для дальнейшей её педагогической и воспитательной работы важны такие её человеческие качества, как пытливість ума, принципиальность и свободолюбие. Работая в Большом театре, она боролась за открытие театральной библиотеки, повышение зарплаты, предоставление транспорта для артистов, живущих далеко от театра. Отстаивала важные аспекты профессиональной жизни артистов — требовала, к примеру, чтобы в Большом, как и в Художественном театре, «собирали трупку для освещения её фабулы, стилия эпохи, быта ставящегося балета».

Интересно, что ещё в молодости она проявила себя как человек невероятно цельный, имеющий чёткие представления о своих задачах, о том, что ей делать в искусстве.

Желанные сольные партии на сцене Большого доставались ей редко. Она станцевала Мерседес в легендарном «Дон Кихоте» А. Горского, Аврору в «Спящей красавице» и Царь-Девуцу в «Коньке-горбунке» — и очень успешно. Но, к сожалению, танцевала она здесь по причине болезни Рославлевой и Гельцер.

Тогда она совершила смелый поступок, перейдя в труппу Мариинского театра, поскольку её симпатии принадлежали петербургской школе.

Везение И. А. Моисеева было в том, что его самая первая наставница была балериной, обладающей уникальным синтезом методики петербургской и московской школы классического балета, представляла мощное поколение танцовщиц московской сцены Е. Гердт, Г. Улановой, М. Семёновой, которые несли стиль и традиции петербургской школы. Она была солисткой Большого и примой Мариинского театров, участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева, танцевала ведущие партии в труппе А. Павловой в Лондоне по приглашению выдающейся балерины. Партнёрами её были С. Легат, М. Фокин, она также много танцевала номеров и балетов М. Фокина. Была из сценических «долгожителей», не покидала сцену 63 года до самой своей кончины в возрасте семидесяти трёх лет.

Интересно, что танец она преподавала также в Государственных экспериментальных театральных мастерских при Театре имени В.Э. Мейерхольда, в Музыкальной студии Вл. Немировича-Данченко, а в последние годы жизни (в 1940-е годы) в студии при Московском драматическом театре им. Ленинского комсомола.

Параллельно с работой в студиях, В. И. Мосолова преподавала в период с 1908 по 1930 годы классический танец в Хореографическом училище Большого театра. И имела настолько серьёзный авторитет как преподаватель, что даже легендарный В. Д. Тихомиров, выдающийся педагог и балетмейстер, которого В. И. Мосолова ставила на третье место после М. Петипа и П. Гердта, доверял ей свои классы. Она зорко отличала и ценила всё новое и талантливое, передовое. Умела увидеть будущий потенциал своих воспитанников, с её помощью талантливые дети попадали в хореографическое училище. И она не ошибалась в своём выборе. В числе её учеников, кроме И. А. Моисеева, были Асаф и Суламифь Мессерер, С. Холфина и многие другие.

В московском балете 1920–1930-х годов, пожалуй, не было человека, который не учился бы у Мосоловой. И её студия, по мнению современников, располагала весьма и весьма одарённым материалом.

Популярности студии прибавляли афишные танцевальные вечера, где выступала и сама Вера Ильинична и исполняла испанские и русские танцы. Любила также просто импровизировать под музыку в белом хитоне, возглавляя сонм своих питомцев. В студии В. И. Мосоловой преподавалось три предмета.

Классический танец вела сама Вера Ильинична.

Характерный танец — солист Большого театра Владимир Александрович Рябцев, мастер мимических ролей и партий характерного репертуара. В. А. Рябцев обладал невероятным чувством юмора и завораживал детей рассказами о своей жизни. Будучи учеником Императорского училища, с двенадцати лет выходил на сцену вместе с выдающимися актёрами — Ленским, Садовскими, Ермоловой, восхищался ими. Учился у них, частенько играл в концертах маленькие сценки, скетчи. А однажды после «Пиковой дамы», где он играл командира отряда мальчиков, которые на палочках верхом изображают конницу, получил в подарок пирожные от самого П. И. Чайковского «за хорошую игру».

Способность Рябцева к перевоплощению была непревзойдённой, и какую бы партию он ни исполнял, она была интересной и значительной. Рябцев активно танцевал в Большом — Кота в номере «Кот и кошечка» в «Спящей», Квазимодо в «Эсмеральде», еврея Исаака Ланкедем — в «Корсаре», Санчо Панса в «Доне Кихоте», уморительно кокетливую, порхающую по сцене и хитрющую Марселину в «Тщетной предосторожности». Он был невероятно органичен в образе Иванушки-дурачка из «Конька-горбунка». Рябцев не мог не пробудить у детей громадный интерес к своему жанру. Дети слушали его и занимались у него с наслаждением, обожали его шутки. На примере своих удивительных «розыгрышей» он показывал, как нужно владеть актёрским мастерством, «переживать момент». Но не переигрывать и не засорять выражение своих мыслей «излишними жестами».

Кроме студии, В. Рябцев преподавал и в училище «искусство грима», «мимику» и даже являлся художественным руководителем московской балетной школы в период обучения там И. Моисеева, который продолжил учиться у него искусству «растягивать лицо, превращая его в греческую маску то радости, то горя, управлять губами, бровями, каждой жилкой».

В. Рябцев занимался и балетмейстерской деятельностью — по приглашению Немировича-Данченко в 1920 году поставил танцы в оперетте Лекока «Дочь мадам Анго» в музыкальной студии Художественного театра, в 1921 году — поставил «Петрушку» И. Стравинского и для Е. Гельцер и Л. Жукова номер «Воинственный танец» Равеля, которые шли в Большом театре в один вечер.

Несмотря на занятость и такую разноплановую работу в различных театрах, балетмейстер никогда не бросал своих детей, подбирал им ноты, придумывал разные сюжеты для сенок и этюдов. Он стремился внушить ребятам, что нужно очень хорошо знать «литературу» танцевального искусства. И уметь в любую минуту заменить любого артиста.

Рябцев и умер на сцене в 1945 году, станцевав краковяк в сцене бала оперы «Иван Сусанин» вместе с известной танцовщицей Я. Сангович.

Общение с таким человеком была чрезвычайно важно для И. Моисеева.

Третий предмет — «Слушание музыки» — преподавал руководитель школы Айседоры Дункан Илья Ильич Шнайдер. Пианист проигрывал музыкальное произведение. Затем педагог спрашивал, о чём эта музыка. Ученицы

рассказывали, что они «услышали» и что «увидели» в этом музыкальном произведении. Например, в Двенадцатом этюде Шопена кто-то видел борьбу человека с каким-то чудовищем, а другой или другая чувствовала нечто более высокое и героическое — борьбу человека за лучшую жизнь. Этот предмет развивал у детей образное мышление, что было программной особенностью эстетики А. Дункан.

Серафима Холфина в своих воспоминаниях о мастерах московского балета в главе, посвящённой В. И. Мосоловой и её студии, приводит один интересный эпизод:

«Мальчик лет четырнадцати, сидя на стуле, старательно растирал себе подъём. Белая рубашка, синие трусики, свежестриженная чёлка говорили о его аккуратности. Через некоторое время в зал вбежала девочка лет одиннадцати, подойдя к мальчику с чёлкой, она спросила:

— Игорёк. Ты был в театральном?

Мальчик с чёлкой продолжал растирать подъём.

... — Ну был в Театральном, первого сентября приходи заниматься.

— Ура! — Тамара завертелась волчком. — Скоро пойдёт настоящая учёба!»

«Мальчиком с чёлкой» был И. А. Моисеев, а девочкой — впоследствии знаменитый педагог характерного танца, автор нескольких учебников, народная артистка Российской Федерации, профессор ГИТИСа Тамара Степановна Ткаченко. Она была крупновата для классического танца, но столь талантлива, что уже в училище А. Горский специально ставил для неё классические номера.

В хореографической студии так же, как когда-то это получилось с В. И. Мосоловой, И. А. Моисеев не просто приобрёл «осанку» и обучился «движениям». Он, не предполагавший связать свою жизнь с хореографией, получил из рук своего первого педагога основы профессии, хорошую подготовку по классическому танцу и определение своего дальнейшего пути.

Кстати, только при советской власти дети потомственных дворян могли свободно выбирать балетную профессию. До революции это было бы невозможно — в балет попадали дети капельдинеров (Лопуховы), портных (Павлова) и представители балетных династий (Кшесинские, Нижинские и др.).

Интересно, что уже через два-три месяца В. И. Мосолова отвела Игоря Моисеева в хореографическое училище Большого театра, сказав директору, что «этот мальчик должен учиться в училище», на что ей ответили, что ему нужно будет сдать вступительные экзамены. «Он их сдаст», — с уверенностью ответила В. И. Мосолова. Так и произошло.

* * *

В 1921 году Игорь Моисеев становится учеником Московского хореографического училища*.

Асаф Мессерер предполагает, что инициатором набирать в балетную школу талантливую «взрослую» молодёжь был А. Горский. «Из-за войны, голода,

* До 1931 года Московское хореографическое училище называлось Театральным, хотя в 1920 году уже было принято Положение о государственной балетной школе, на основании которого оно действовало. В 1931 году, когда И. А. Моисеев уже работал в Большом театре, училище преобразовали в Балетный техникум при Большом театре. — *Прим. автора.*

экономических трудностей в Хореографическом училище работали лишь старшие классы. Первые послереволюционные выпуски были немногочисленны, хотя и дали Большому театру... Нину Подгорецкую, Николая Тарасова, Виктора Цаплина и других». Принимать же по традиции маленьких детей означало ждать притока свежих сил ещё несколько лет. Поэтому на вступительном экзамене «атмосферу сенсационности» ощущали не только «взрослые абитуриенты», восхищённые смелостью Горского, не озабоченного соблюдением казённых приличий и педантичной престижностью», но и «стражи балетного академизма». Горский, как мог, старался «не драматизировать» всю «одиозность» этого «во всех смыслах неканонического» набора.

В выпускной класс попали двое, в числе которых был А. Мессерер, которым предстояло освоить школьную программу восьми лет за один год.

И. Моисеев, пришедший в училище в 15 лет, был зачислен в пятый класс и через три года учёбы успешно закончил обучение.

Руководил училищем в то время Александр Митрофанович Гаврилов, который, будучи солистом Большого театра, репетировал с детьми школьные номера и успевал в большую перемену отрпетировать то, что требовалось к очередному спектаклю, да ещё дать детям немного отдохнуть.

Юная Тамара Ткаченко оказалась абсолютно права насчёт «настоящей учёбы». Приходилось много заниматься общеобразовательными предметами. Но и по части профессии занятость была абсолютная.

Дети выходили на сцену Большого театра много раз в месяц. Это приучало к сцене, огням рампы, особенной покатоности пола, звучанию мощного оркестра. Юные воспитанники балетной школы впитывали традиции сценической жизни от «беготни» в балетах и операх до небольших, но ответственных партий. Поэтому И. А. Моисеев напишет в своей книге: «До поступления в школу Большого театра я не имел ни малейшего представления о балете. Но за четыре года учёбы он стал частью меня самого. Я понял, что попал в свою стихию».

Времени хватало и на развлечения. С. Холфина вспоминает, как зимой «куча-мала» учащихся Театрального училища Большого театра (так до начала 1930-х годов называлось Московское хореографическое училище), малышей и «взрослых» — таких, как Михаил Габович и Игорь Моисеев, катались по горке Кузнецкого моста, все в снегу.

В училище бурлила весёлая жизнь. Поскольку они были детьми послереволюционной эпохи поисков новых форм, когда в качестве театральных представлений были популярны различные суды — «над мировой буржуазией и прочим злом», то и училищные капустники соответствовали времени. Игорь Моисеев, уже тогда обнаруживший свой интерес к театральному искусству, придумывал суды над литературными героями и выступал в роли обвинителя, а Михаил Габович — в роли адвоката. Речи были составлены с помощью А. М. Моисеева по всем правилам судебного искусства, а юные артисты славились своим ораторским даром. Как вспоминает А. Мессерер, «процесс» вершился ими в блестяще обоснованных тезах, в нарастающем состязании обвинения и защиты. Все с захватывающим вниманием следили за их поединком».

Уже тогда И. Моисеев в среде своих товарищей вызывал всеобщее уважение — своей серьёзностью, воспитанием, спортивной закалкой — зимой ходил без головного убора и в короткой курточке.

Единогласно его выбрали председателем учкома, где он так организовал работу этой детской общественной структуры, что ни старшие, ни младшие воспитанники не могли обходиться без этого комитета. По всем вопросам шли к Игорю, который умел всех рассудить, всем помочь. Причём всё было по справедливости. И очень хорошо организовывал помощь отстающим ученикам. Благодаря учкому в лице его мудрого председателя в училище резко повысились успеваемость и дисциплина.

Будни воспитанника балетной школы — тяжёлый труд. И даже «праздники» подвергаются серьёзному анализу. А тут ещё голод... Для самого председателя учкома это было тяжёлое время, когда единственное, что получал его молодой и растущий организм, — это липовый чай, «кофе» из желудей, собранные его тётками грибы да картошку, купленную по случаю у перекупщиков, которые тогда, в 1920-е годы, буквально спасали Москву от голода, хотя их без конца гоняли и ссаживали с поездов. Тогда по причине тяжелейшего истощения И. Моисеев год не мог танцевать, так как тело его было покрыто фурункулами. И ему не удалось окончить балетное училище на год раньше, как планировалось...

Только в 18 лет он был готов к работе в театре. Но и потом, после окончания училища, легко не жили. На первую зарплату в театре молодой артист купил чайник. И как же радовалась его мама: чтобы вскипятить прежний дырявый чайник, нужно было постоянно замазывать его оконной замазкой.

Трудно будет довольно долго — до конца двадцатых годов. С. Мессерер рассказывает, как они, перебегая с концерта на концерт, с благодарностью получали за свой труд на пуантах натурой — пакет сахара, бутылку масла, иногда килограмм гвоздей или галоши. «Чем именитее балерина, тем больше пар галош ей причиталось. Хочешь — экипируй на осень всю семью. Хочешь — обменяй на рынке на съестное». Потом некоторое облегчение — до войны, когда опять наступят такие же времена обмена всего и вся на еду.

Если посмотреть на ситуацию, в которой оказались наши юные «переростки», и на то, как они ей овладели, то это сродни чуду. Поистине удивительные примеры человеческих побед! — умения оставаться человеком, более того, расти творчески вопреки тяготам бытия.

«Ну кто, скажите, начинает заниматься балетом в шестнадцать лет? С профессиональной точки зрения в таком возрасте мы — уже застывшая, обожжённая временем глина, лепить из которой нельзя. Детское тельце надо готовить к балету лет с восьми, а, по мнению иных специалистов, — даже раньше». А. Мессерер «до балета увлекался спортом, был хорошим гимнастом с тренированным телом, и это ему помогло». Тем не менее удивительно, что всего через два года занятий балетом его «взяли в труппу Большого театра, а спустя несколько месяцев он уже танцевал там ведущие партии... Не аскетизм ли быта, не каждодневные ли поиски хлебной корки заставляли наши души тянуться к возвышенному?.. Поэзия, что называется, росла на камнях...», — пишет С. Мессерер о своей замечательной семье и поколении великих мэтров отечественной балетной сцены, о поколении И. А. Моисеева. Учёба и творчество захватывали их, «отвлекая от постоянного чувства голода».

В дневниках воспитанника хореографического училища И. Моисеева есть две чрезвычайно важные записи, весьма удивительные для юноши подросткового возраста.

В 1921 году, когда ему всего 15 лет, он фиксирует распорядок своего дня:

«Спать не более 8 часов, несмотря на час, когда лёг...
...Дыхание — 15 мин.
Гимнастика — 1 час. 30 мин.
Балет — 2 час.
Расслабление мускулатуры — 20 мин.
Концентрация на мелких предметах — 15 мин.
Лёгкий завтрак — 40 мин.
Прогулка — 1 час.
Дыхание — 10 мин.
Музыка — 2 1/2 час.
Языки — 1 час.
Чтение — 1 час.
Обед — 50 мин.
Расслабление мускулатуры — 20 мин.
Прадьяхара 67 — 30 мин.
Медитация с крестом и розой — 30 мин.
Домашняя работа — 1 1/2 час».

Отец обучил его йоге, пониманию значимости «тройчатки» ГДБ (гимнастика, дыхание, балет). Сохранились его тетради с записью «упражнений полного и очистительного дыхания, нормы воды в сутки (как, сколько и когда пить), правил употребления еды: жевать любую пищу долго и медленно, лучше без свидетелей».

И это останется с ним на всю жизнь.

И ещё одна дневниковая запись почти эзотерического свойства, сделанная в 17 лет 22 марта 1923 года, до прихода в Большой театр: «Хочу самому себе уяснить свою жизнь. Хочу построить её в строгом порядке, последовательно, насколько позволит мне моя память, для того, чтобы уяснить закон причинности. Нахожу нужным вести дневник, который уясняет нам многое, что мы проглядываем в собственной жизни, и лишь читая, как бы переживая её во второй раз, мы вполне беспристрастно, спокойно и обдуманно можем судить о правильности наших поступков... И лишь после этого мы можем заметить, что вся наша жизнь в наших руках, что мы сами, оканчивая событие так, а не иначе, заставляем течь весь ход событий по тому руслу, которое мы сами прорыли для них».

Здесь главное для И. Моисеева познать и победить вначале самого себя, потом соперников, добиться результата. Часто это чрезвычайно важное звено пропускается — сразу в бой.

* * *

В училище восхищались и способностями И. Моисеева. С. Холфина вспоминает, что даже девочки ему откровенно завидовали и говорили: «Зачем тебе такой громадный шаг? Подари его нам». У него была великолепная фигура, вращение, и «во время прыжков он словно зависал в воздухе».

И в Большом театре его уже ждали, знали, что в 1924 году школу заканчивает очень способный танцовщик, к тому же крепкий и сильный для балерин кавалер.

Именно в училище уже в эти юные годы И. А. Моисеев познакомился с творчеством Горского, мог видеть и понять его значение, его место в искусстве балета, масштаб его личности, которая «реализовывала свою исключительную натуру в истине каторжном труде». Всю свою жизнь Горский отдавал искусству и «в обыденной жизни... мыслил танцем». Всё было подчинено профессии — занятия в школе, затем в Большом театре, потом репетиции или постановки. Ночью готовился к следующему спектаклю, бегал по музеям и выставкам, читал. Потом работа в какой-нибудь студии или Зеркальном театре сада Эрмитаж». Большого бессребреника было трудно себе представить — очень много занимался со своими учениками сверх занятий и бесплатно, хотя больших денег никогда не имел. Учил своих питомцев делать костюмы — сами готовили краски, красили, шили. Было, правда, ещё увлечение поэзией и рисованием. Кое-кто из учеников видел выставку его рисунков.

И. Моисеев узнал, что такое урок Горского. Балетмейстер прежде всего нацеливал своих питомцев на умение распределять свои силы, правильно дышать. Технической стороне вопроса или ювелирной отделке движений он придавал меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности. Допускал отступление от канонов.

Экзерсис у станка был простой. Для разогрева. Самое главное внимание уделялось воспитанию чувства театра, сцены, артистизма. У него в классе не работали и не разучивали балетный текст по слогам, а танцевали. Искал «тончайшие оттенки одного и того же цвета, как у живописцев... композиции строил на контрастах: одно движение исполнялось слабее, чтобы выигрывало, оттенялось соседнее». Главной частью была середина — адажио, где было множество различных вариаций, которые могли бы украсить любой балет. Для этого «необходима была собранность, полная сумма знаний артиста».

Стремясь к естественности движений, он огромное значение уделял «укреплению спины, учил, как предохранять себя от всяких вывихов и растяжений», используя свои глубокие познания анатомии человеческого тела, «настаивал на правильной постановке всего корпуса от верхних позвонков до пятки», благодаря чему «его» балерины имели «живую» спину, «говорящую». В прыжках следил, чтобы делалось большое плие, чтобы прыжок был «не только в высоту, но и в длину». Он говорил, что надо учиться «брать сцену», что при танце корпус должен играть, не любил «анфасных» движений. Корпус должен был быть развёрнут, чтобы ощущалась не работа, а лёгкость».

При этом ученицы класса Горского отличались «хорошей устойчивостью и крепким, «стальным» носком». Запоминались также их «руки» — мягкие, «певучие, какие-то невесомые», украшавшие «движения в адажио» и сильные «в пируэтах, прыжках, в больших позах и т. д.».

Адажио в его классе было для его учениц и учеников маленьким лирическим этюдом, в котором они «жили» в музыке. Балетмейстер придавал огромное значение качеству музыкального сопровождения урока. Из «нововведений» в части педагогической деятельности нужно также отметить то, что на его уроках танцевали не под скрипку, а под фортепиано. Он хотел, чтобы каждое движение сливалось с музыкой, и совпадало с ней по тактам.

Кроме яркости хореографических форм, которую во всём многообразии своего творческого воображения демонстрировал своим питомцам А. Горский, он учил их, как вспоминал И. А. Моисеев, «умению раскрыть музыку во всей её силе

и полноте, соответствии между выразительностью музыки и выразительностью движения», которой так отличались его балеты.

При этом он обладал безукоризненным вкусом, его урок обычно проходил под классическую музыку Чайковского, Шопена, Глазунова. Горский принципиально отказывался от ритмически удобных, но примитивных мелодий. Тогда это считалось крайне революционными нововведениями, которые приходилось отстаивать — и в школе, и в театре.

А. Мессерер вспоминает от том, что именно Горский открывал своим ученикам, «что классическое па можно исполнять с разной стилистической окраской — на испанский лад, на русский или же в польском, «мазурочном» рисунке». Отвергал «виртуозность ради виртуозности. Движений... «ни про что» в танце быть не может». Каждое должно нести мысль, чувство, состояние, действие. «Он стремился к психологическому реализму танца».

Потом всё это очень помогало молодым артистам в работе над «Коньком-горбунком», «Дон Кихотом», «Раймондой».

Балетный урок вообще мистичен по своей природе, мы как будто бы видим настоящее и будущее юных артистов. Искусства танца вообще. Горский был одним из первооткрывателей этой истины — обязательный класс для артистов в театре тоже был его новшеством, до этого многие и не ходили заниматься.

И во многом благодаря Горскому класс-концерт стал своеобразной и важной частью эстетики танцевального искусства эпохи. Класс-концерт, точнее «Экзамен-концерт», поставленный в Московском хореографическом училище А. Горским, явился прообразом класс-конcertов, поставленных А. Мессерером в Московском хореографическом училище и позднее, в 1961 году — в Большом театре, а также в оперных театрах Душанбе и Киева.

Ещё в 1920-е годы А. Мессереру пришла идея рассказать о труде артиста балета языком балетного спектакля. В театрализованной форме показать процесс обучения классическому танцу и одновременно создать картину дпящегося творчества, труда во имя танца во всём великолепии. Такой спектакль-концерт, поставленный в Хореографическом техникуме, состоял из классического экзерсиса, фрагментов уроков пластики и характерного танца, «производственной» части — вариаций, вальсов, элегий, «героики» и, далее, танцев разных времён и народов — лапландского, египетского, мадьярского, испанского, турецкого танцев, «эксцентрики», в которую входили номера «Пинч», «Хулиганский танец», «Весёлый матрос», и в завершении номера характерные — «Прощание», «Свидание», «Фабричный», «Сплетницы».

Мне кажется, что творчество этого великого артиста и педагога, принимавшего участие в моисеевских постановках в Большом театре, также имело огромное значение для И. А. Моисеева, давало импульсы к творческим свершениям.

В 1965 году в репертуаре Ансамбля И. А. Моисеева, а потом и его танцевальной школы, класс-концерт не случайно займёт достойное место.

А. Горский очень любил детей, обожал придумывать детские номера и в своих балетах отводил детским танцам много места — в «Дон Кихоте» (амуры и сольная партия Главного амура), «Волшебном зеркале» (сольная вариация «Бриллиант»), «Коньке-горбунке» (массовый русский танец, танец рыбки в «Подводном царстве» и танец «Валахи»), «Лебедином озере» (Венецианский танец), «Корсаре», «Раймонде» и других.

Балетмейстер всерьёз был увлечён организацией творческой практики для воспитанников хореографического училища, следил за их ростом, искал таланты и умел распознать индивидуальную одарённость в среде учеников.

По инициативе А. Горского воспитанницы училища были включены в состав агитбригад Большого театра, которые отправлялись голодным летом 1921 года в Поволжье, и весёлую, зажигательную итальянскую тарантеллу им приходилось отплясывать прямо на грузовике.

Здесь важно было бы привести ещё один пример, подводящий некие итоги поискам в области синтеза искусств первой четверти XX века — пример своеобразной «Синей птицы» балетной сцены, ставшей, возможно, кульминацией ученических впечатлений воспитанника хореографического училища И. Моисеева.

В 1922 году к пятилетию революции силами воспитанников хореографического училища и деятелей Большого театра А. Горским вместе с режиссёром А. Петровским в помещении Нового театра был поставлен спектакль «Вечно живые цветы», где в сказочных обстоятельствах Мальчик и Девочка с помощью талисмана, данного им Добрым волшебником, ищут «вечно живые цветы» и при этом сталкиваются с самыми разными героями — в дремучем лесу с говорящими зверюшками, в цветущем саду — с цветами, игрушками, героями волшебных сказок, с крестьянами, кузнецами, пекарями, строителями, плотниками. В финале художники из больших букв складывают слово «Интернационал», и тут вещей талисман загорается всеми цветами радуги. Поиски закончились. Можно себе представить многообразие разных образов и характеров, насыщающих пространство сцены.

Интересно, что содержание балета раскрывалось с помощью танца, речи, пения и музыки. Сборная музыка Б. Асафьева (из его балета «Белая лилия»), П. Чайковского (танец цветка «Иван-да-Марья» — на музыку Трепака из «Щелкунчика»), Ф. Шопена, В. Бакалейникова, мелодии народных и революционных песен исполнялась оркестром Большого театра во главе с дирижёром Ю. Файером.

Во время постановки этого балета воспитанники училища имели возможность ощутить педагогический талант Ю.Ф. Файера, который был известен не только как уникальный «балетный» дирижёр, но и как репетитор детских спектаклей, обладавший секретом ощущать возможности каждого юного артиста. Иногда Юрий Фёдорович вставал со стула и показывал, как надо в лад с музыкой вступить в вариацию, где необходимо пройти тихо, «шёпотом». Его движения были, конечно, далеки от «классических», но приводили в восторг ребят.

Этот выдающийся музыкант и замечательный человек поможет очень многим молодым талантам найти себя, в недалёком будущем сыграет очень важную роль в трудном существовании И. Моисеева в стенах Большого театра, будет всячески поддерживать и содействовать успеху молодого артиста и становлению его балетмейстерской карьеры.

Так сюжет символический, написанный «главным воспитателем» хореографического училища всеми любимым В. Марцем под руководством А. В. Луначарского, имел в конечном итоге вполне революционное содержание.

Билеты на спектакль не продавались, а распространялись по детским домам и трудовым школам, где было, как известно, много беспризорников. Во время спектакля зрители необычайно живо реагировали на происходящее, включаясь в процесс игры. Артисты, изображавшие «хлебодаров», угощали их настоящими пирожками, которые готовились прямо на сцене. И, конечно же, в конце

спектакля пели все вместе с Детским хором Большого театра — и «Детский гимн» на стихи А. Луначарского и музыку В. Р. Бакалейникова, и «Интернационал».

Всё это было чрезвычайно необычно для эстетики Большого театра и чем-то напоминало замечательную подвижническую деятельность Н. И. Сац и эстетику её Детского театра, созданного в 1918 году тоже с помощью А. В. Луначарского. Кстати, первым спектаклем этого её первого Детского театра был «Давид» с известным главным героем эпохи французской революции 1789 года. Художником спектакля и единомышленником Н. И. Сац был знаменитый В. А. Фаворский.

Да и вообще можно позавидовать этому активному послереволюционному периоду в искусстве, например, в части невероятно интересного, разнообразного и талантливого детского репертуара, что является колоссальной проблемой нашего времени — и в театре, и в школе.

С невероятным увлечением создаёт детские балеты «Песочные старички» и «Макс и Мориц», идущие по всем заводскими фабричным клубам, К. Я. Голейзовский. Наряду с постановочными экспериментами Голейзовский здесь ставил задачи обучения артистов специфике режиссуры детских спектаклей и работы в детском репертуаре, увязывая вопросы творческого воспитания и педагогики в единое целое: существовала преемственность — старшие учили младших, дети сами делали реквизит и декорации, шили костюмы. Давали «бесплатные концерты для детей рабочих окраин, вместе переживали голод и холод... Для некоторых учеников студия Голейзовского стала вторым домом, а порой и единственным».

Всё это не могло не впечатлить И. А. Моисеева.

Его личность вобрала в себя разные миры, которые представляли собой его родители. Ещё один удивительный мир подарили ему годы ученичества в хореографическом училище и обретения профессии артиста. Думаю, именно в эти ранние годы, когда уже проявился его сильный характер, организаторские и профессиональные способности, его стали посещать мысли о педагогической работе.

Так формировалось его уникальное хореографическое мышление, его эстетика. Со времён раннего детства, когда он познавал подлинное бытование народных обычаев, народных праздников и народной танцевальной культуры.

Во время учёбы в училище и после его окончания он продолжал свои путешествия по стране, изучая фольклор разных народов. Побывал на Белом море, в Белоруссии, республиках Средней Азии и Закавказья, в степях Поволжья, в Крыму, пешком исходил всю Молдавию.

Но, кроме генетических корней и воспитания, были ещё и мощные исторические корни, культурная среда. Обстоятельства начала творческой деятельности Моисеева во многом объяснялись ситуацией в самом танцевальном искусстве. И были подготовлены всем ходом развития эстетики народно-сценического танца.

* * *

«Я — человек своего времени... считаю себя свидетелем века. Помню городских. Войну 1914 года. Помню революцию — она настигла меня в Москве. У меня огромный объём впечатлений от России во всех её ипостасях», — вспоминает И. А. Моисеев, который помнил «весь XX век» и считал его самым жестоким. — «Век бесконечных войн, бесконечных неурядиц, бесконечно сложных мировоззренческих проблем... более насыщенного века в истории человечества даже трудно представить».