

Поэль КАРП

ПОЛВЕКА С БАЛЕТОМ

Том II

Петербург

2018

Поэль КАРП

ПОЛВЕКА С БАЛЕТОМ  
Том II

Петербург  
2018

**УДК 792.8**  
**ББК 85.335.42**  
**К26**

**Карп П.**

Полвека с балетом. Том II. – СПб.: ЛЕМА, 2018. – 438 с.

В двухтомнике собраны основные статьи петербургского критика П.М. Карпа о балете за пятьдесят с лишним лет, как опубликованные, так и ранее не публиковавшиеся. В них отражена жизнь балета, в первую очередь Мариинского (Кировского) театра, второй половины двадцатого и начала двадцать первого века.

ISBN 978-5-00105-341-5 (т.2)  
ISBN 978-5-00105-339-2

© ООО Издательство «ЛЕМА», 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Балеты (продолжение)</b> .....	7
После беспамятства.....	7
Беседа с О.Виноградовым.....	10
Вдохновение в пору безденежья.....	31
Свобода суждений или свобода придумок?.....	38
Когда не нужна хореография, зовут дорогого кутюрье.....	47
О назначении балета.....	56
Мутация Бежара.....	62
Путь к спасению.....	65
Два ответа на один вопрос.....	69
Сцены римской жизни.....	72
Письма из Лондона.....	75
Новая старая «Спящая».....	89
Триумф на фоне безвременья.....	95
Лебединый день.....	103
На что нам балет?.....	107
Легенда.....	115
Кризис и критика.....	125
Григорович и балет.....	133
Опять в Лондоне.....	137
Балетная глобальность.....	142
Урок гастролей.....	144
Альтернативная мифология.....	147
После праздника.....	150
Место и время балета.....	160
Витязь на распутье.....	170
<b>Балетные</b> .....	176
ФЕДОР ЛОПУХОВ. Выступление в Малом Оперном театре по случаю столетия.....	176
ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ.....	179
ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН.....	183
***.....	183
В отсутствие Баланчина.....	184
Я вижу музыку.....	191
ПЕТР ГУСЕВ.....	194
ЛЕОНИД ЯКОБСОН. В честь Якобсона.....	198
МИХАИЛ ГАБОВИЧ. Габович пишущий и говорящий.....	205

МАРИНА СЕМЕНОВА .....	214
СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ .....	223
*** .....	223
*** .....	225
ГАЛИНА УЛАНОВА .....	245
Первое слово .....	245
Улановой больше нет .....	247
ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА .....	251
Послесловие к книге «Я – балерина» .....	251
Две жизни Вечесловой .....	267
КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ .....	271
*** .....	271
*** .....	272
ВАХТАНГ ЧАБУКИАНИ .....	277
*** .....	277
Вахтанг .....	278
НИКОЛАЙ ЗУБКОВСКИЙ. Николай Александрович .....	283
НИЯЗИ .....	290
НАТАЛЬЯ ДУДИНСКАЯ. Умерла Дудинская .....	291
ГАЛИНА ИСАЕВА .....	293
АЛЛА ШЕЛЕСТ .....	295
*** .....	295
25 лет назад .....	297
Алла Шелест была запоздалой звездой .....	299
Умерла Алла Шелест .....	303
ИННА ЗУБКОВСКАЯ .....	307
НИНЕЛЬ ПЕТРОВА .....	309
*** .....	309
Она чувствует танец, как процесс бегущей жизни .....	310
ТАХИР БАЛТАЧЕЕВ. Порвалась связь времен .....	312
ИГОРЬ БЕЛЬСКИЙ. Памяти Бельского .....	314
АСКОЛЬД МАКАРОВ .....	317
*** .....	317
Актер счастливой судьбы .....	318
Неформальный лидер .....	320
БОРИС БРЕГВАДЗЕ .....	323
ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ .....	326
Рождение балетмейстера .....	326
*** .....	328
ОЛЬГА МОИСЕЕВА .....	335
АНАТОЛИЙ САПОГОВ. Редкий талант .....	337
НИНЕЛЬ КУРГАПКИНА .....	340
ГАЛИНА ИВАНОВА .....	342

ИРИНА ГЕНСЛЕР.....	343
ИГОРЬ УКСУСНИКОВ.....	345
АЛЛА ОСИПЕНКО.....	347
***.....	347
Гармония танца.....	348
Юбилей балерины.....	350
ИРИНА КОЛПАКОВА.....	352
***.....	352
***.....	354
***.....	355
Отзыв о сценических работах, представленных на соискание Государственной премии.....	357
Счастливый случай.....	362
АЛЛА ОСИПЕНКО И ИРИНА КОЛПАКОВА, Яркие дарования ..	365
АЛЕКСАНДР ГРИБОВ. Танцующий актер.....	367
НИНА ТИМОФЕЕВА. Одетта-Одиллия.....	370
РУДОЛЬФ НУРИЕВ.....	372
От него многого ждут.....	372
Его талант не сводится к природным данным.....	373
Поздняя встреча.....	376
Памяти великого танцовщика.....	379
АЛЛА СИЗОВА.....	381
НАТАЛЬЯ МАКАРОВА.....	383
После долгого отсутствия.....	383
Спасение души.....	385
НАТАЛЬЯ БЕССМЕРТНОВА. Памяти Бессмертной.....	388
МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ.....	393
Вопреки традиции.....	393
Вечер с Барышниковым.....	395
ГАЛИНА МЕЗЕНЦЕВА, Увидеть белого лебедя.....	398
АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВА.....	402
УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА. Можно ли не сказать?.....	403
АНАСТАСИЯ ВОЛОЧКОВА. Спасительное естество.....	405
<b>Реплики</b> .....	408
Назовите их имена.....	408
Размышление в антракте.....	409
Сто лет на сцене.....	410
Балет на широкий экран.....	411
Первые впечатления.....	412
На рядовом спектакле.....	415
С точностью профессионала.....	418

Спасение прошлого .....	419
«Раймонда» и другое .....	423
«Воскрешение», «Гойя», Симфония Бизе .....	425
Об аутентичности .....	426
О конкурсе «Майя» .....	428
Гастроли Большого балета.....	430
Воскресший пролог «Спящей».....	431
Балеты Ратманского .....	433
Место и время публикации.....	435

# БАЛЕТЫ

## ПОСЛЕ БЕСПАМЯТСТВА

«Свадебка» Брониславы Нижинской, показанная Малым оперным театром, едва ли не первый на русской сцене шедевр русского балета из пребывавших в провале беспамятности. Все знают про великих Дидло, Перро и Петипа, про Фокина, посягнувшего на рутину, но Баланчин предстал нам как внезапный иностранец. Между тем «Свадебка» была поставлена в Париже, когда Баланчин еще только собирался из Петрограда ехать в Германию, с гастролей по которой, как он потом объяснял, ввиду смерти Ленина, не вернулся.

О промежутке между ранним Фокиным и Баланчиным мы знаем преимущественно из книг, иногда по зарубежным видеозаписям. Спектаклей Вацлава Нижинского, Брониславы Нижинской, Леонида Мясина и других эмигрантов наши актеры не танцевали, а наши зрители не видели. На все это к тому же были навешаны ярлыки модернизма, абстракционизма и прочего. Между тем первый шаг Фокина хоть и важен, конечно, но пришедшие за ним не столько отбрасывали, сколько раздвигали понятое классиками. Пора признать, что русский балет, в котором и на родине, конечно, оставались гонимые потом Федор Лопухов и Касьян Голейзовский, на опыт которых опирался и Баланчин, и у нас Якобсон, а потом и Григорович, все же ощутимо пострадал от плохого знания собственных открытий, совершенных во многом за рубежом. Возможно, это одна из важнейших причин нынешних его трудностей.

Сюжет «Свадебки», — а сюжет в ней есть, — судьба не как личный удел, а как участь каждого. По видимости воспроизводится обряд. Но хореограф трактует переведенный в музыку Стравинского традиционный обряд венчания как олицетворение взаимной необходимости мужчины и женщины. Ведь государство и церковь здесь облачают обрядом то, что существует вне их, до них, независимо от них, и Нижинская не столько занята подробностями ритуала, сколько воплощением этой взаимной необходимости.

Четыре картины живут как ее осознание. В первых двух единственная пара — родители, сперва невесты, потом жениха. Сперва нам предстает не сама по себе невеста, но на первом плане ее девичий кордебалет со своим скаканьем, потом, опять же, не сам по себе жених, но юношеский кордебалет со своими прыжками. Не два человека с тяготением друг другу, но две



группы, в которых ощутимо хоть и разное, но одинаково сильное напряжение. При этом в обеих картинах кордебалеты строятся асимметрично, неодинаковость не препятствует общности. В третьей картине на проводах невесты навстречу девичьему кордебалету движутся молодые пары как знак ожидающего девушек будущего, и, наконец, в четвертой оба кордебалета, девичий и юношеский, соединяются в пары, и финал запечатлевает группу юношей, с возвышающимся над ними нынешним женихом, и группу девушек с нынешней невестой в центре, и родителей обоих на заднем плане.

Переход от картины к картине и сами картины менее всего можно назвать абстрактными. Но держатся они не на личных отношениях жениха и невесты, не на избранничестве любви, как в белом дуэте «Лебедино», но на их, так сказать, родовых отношениях, во всякой любви живущих. Это глубоко эротичный спектакль, начисто свободный, однако, от бесстыдства, которым ныне опошляется едва ли не любой эротический сюжет. «Свадебка» живет целомудренной сексуальностью, в которой влечение и жажда близости переполняют души, но не одни лишь избранные, а именно что обыкновенные, и духовность страсти, духовность плотских отношений составляет отличие человека, самого обыкновенного, от животного, — отличие, часто теряемое не только современной сценой, но, увы, и современной жизнью.

Слова «духовность», «духовный» изначально противостояли светскому, обыденному, и сегодня пошли в ход, намеренно или ненамеренно сводя внутреннюю жизнь к религиозной. Но Станиславский не зря фундаментом театра считал «жизнь человеческого духа». Именно человеческого, что отнюдь не обязательно означает низкого, низменного, корыстного. В том и прелесть «Свадебки», что она выводит на свет иные запасы человеческого духа, и даже до их индивидуализации ищет и находит в плотском влечении духовную высоту. Это удастся потому, что о, казалось бы, обыденном, бытовом, но составляющем важнейшую сторону душевной жизни, Нижинская говорит, не повествуя, не воспроизводя бытовые формы танца, но пользуясь классической в своей основе лексикой и классического типа композицией.

Классический танец у нас высоко чтим в качестве романтического кордебалета, в котором 32 или 24 танцовщицы поют своими телами в унисон. И мы с полным основанием восхищаемся этим «белым балетом». Но уже сам Петипа, да еще и Сен-Леон, нащупали возможности малых ансамблей и

содержательных отношений между ними. Хореографы XX века и Нижинская, одна из крупнейших, еще больше оценили возможности не только монохромного, но и многоцветного балета и стали по ходу спектакля дробить унисонный массив на состояющиеся группы, противоборствующие, перекликающиеся и примиряющиеся возвращением в унисонность. Наталья Гончарова, понимая это, дала для различения оттенков танца строгий фон. То было отнюдь не конструирование чистых форм, как нас уверяют поныне, а как раз напротив — прояснение в танце содержательных отношений, ибо где, как не в танце, форма содержательна, надо лишь это содержание читать. Говорят, танец — это мир чувств. Это, конечно, верно, но только чувств не застывших, но бурлящих, и замирающих, и пронзительно углубляющихся, смена которых запечатлена сменой хореографических фраз и композиций, как раз и составляющей танцевальный сюжет.

Так и звучит в «Свадебке» высокая речь человеческого духа, слитного с плотью, но не сводящегося к ней. Опирайтесь на великие классические каноны вовсе не то же самое, что академически замыкаться в них. Нижинская среди первых, кто каноническую грань переступил, а могущество танца умножил, и жаль, что мы упустили ее опыт. Это пробел не только в истории, но и в способности понимать. Спасибо Малому театру, вернувшемуся к упущенному.

**БЕСЕДА С ОЛЕГОМ ВИНОГРАДОВЫМ**

(записано 3 ноября 1995 года)

**П.К.:** Мне показалось, что я не вправе уклониться от предложения участвовать в этой беседе. Я раньше многих говорил о том, что состояние самого дорогого для меня театра, к сожалению, оставляет желать лучшего. Помните, после последних московских гастролей тамошняя критика вас воспевала, Вадим Гаевский особо объяснял, как он вас любит, а меня бранили за уничижительную критику в «благожелательном» тоне. И вот те, кто восхвалял вас тогда, ныне вас бранят в отнюдь не благожелательном тоне, сводя беды балета к небалетным обвинениям. А я, что тогда думал, то и сейчас, тем более, что состояние театра не улучшилось. Но я и раньше призывал не объяснять его действием злоумышленников, и вас не винил в злом умысле, и ваших предшественников Игоря Дмитриевича Бельского и Константина Михайловича Сергеева. Может быть, было бы полезно, если бы мы, переступив через сплетни, слухи и закулисные интриги, сопоставили наши разные взгляды на состояние театра и его причины.

**ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ:** Я очень рад этой встрече. Вся моя жизнь прошла у вас на глазах, и я всегда чувствовал ваше присутствие, непосредственно или через кого-то, и ваше мнение — сразу после мнения Юрия Иосифовича Слонимского, с которым мне довелось много работать — было мнением, с которым я всегда считался.

Наша встреча в какой-то степени итоговая: прожита жизнь. Я имею в виду свои тридцать лет в театре и из них двадцать два года — в этом театре. Именно эти годы наиболее сложны и противоречивы, и очень важно, чтобы наша встреча, независимо от позиций сторон, была бы направлена на созидание, а не разрушение. Наш анализ, наши оценки должны, безусловно, пойти на пользу тем, кто будет строить завтрашний день этого театра.

Самое главное — время. Рассматривая движение балета на протяжении тридцати лет, его уровень, его основные эстетические и исполнительские критерии, нельзя не учитывать тот факт, что лет тридцать-пятьдесят назад мировой приоритет русской, петербургской балетной школы был абсолютным. Это следствие более чем двухвековой традиции. Кто бы что ни говорил, но прожить двести лет ни одному театру мира не удалось и вряд ли удастся. Я имею в виду репертуарную политику, которая диктует эстетику. И напротив, эстетика,

формирующая репертуар. Репертуар — это требование времени, среды, вкусов публики. Здесь мне бы хотелось затронуть аспект, который вы, как теоретик, можете развить. Балетное искусство существует в двух измерениях. Во-первых, требования профессиональной дисциплины, схема функционирования колоссального механизма, называемого театр. Дальше вступают категории публики, спроса, рынка. Мы существуем для публики — без нее нас нет. Если можно для себя написать картину, сочинить и записать музыку в надежде, что когда-нибудь ее воспроизведут, — в балете это невозможно. Балет существует сейчас. У него нет ни вчера, ни завтра. У него есть только сейчас. И это сейчас диктует все.

**П.К.** Я позволю себе вас перебить. Вы правы, балет зависит от публики. Но кто составляет публику? Только ли люди, заполняющие зал, или еще и люди, которые оплачивают содержание театра и позволяют ему быть таким или другим?

**О.В.** Никогда!

**П.К.** Вот мы и разошлись. Давайте на этом задержимся. Конечно, этот театр был движим, прежде всего, великой традицией. Но при этом он кругом зависел от власти, когда-то царской, потом советской, очень, кстати, схожих. Сталин выгнал из Большого театра Лопухова и посалил на его место Захарова. Он лично видел «Светлый ручей» и вдохновлял «бессмертную» статью «Балетная фальшь». Авторов статьи не занимало, бездарный был Федор Васильевич балетмейстер или талантливый. Важно, что Сталину не нужен был такого рода балетмейстер, он его в принципе не устраивал. Захарова потом сменил человек куда более профессиональный, Лавровский, но он уже не смел нарушить предписанные нормы и практически после «Ромео и Джульетты», перенесенных из Питера, значительных работ в Большом театре не показал. У нас, в Ленинграде, противоборство шло несколько иначе, но тоже имело место. В результате и у нас, и особенно в Большом, балетмейстерская мысль скудела, художественное развитие было стеснено. Как оно было стеснено здесь после Петипа — даже Фокин, а тем более Нижинский, как хореографы полноценно проявились у Дягилева. А с другой стороны, эта же самая советская власть, которая душила театр, только и давала ему возможность жить, потому что билет стоил дешево и в театр могли ходить люди, действительно любящие, ценящие, понимающие балет и, в частности, традиционный балет. А сегодня зал забит иностранцами, но не зарубежными любителями балета, а случайными посетителями. И я думаю,

что поредение взыскательной ленинградской аудитории — одна из важнейших причин оскудения театра.

**О.В.** Вы не просто правы — это аксиома. Прежде всего, публика никогда не оплачивала даже одной десятой стоимости театра. И надо отдавать себе отчет в том, где и как родился балет. Это не площадное искусство, созданное в демократической среде. Это искусство Власти. И это замечательно. Власть и должна думать о воспитании публики. Если она об этом не думает, она получает то, что есть. Но она может думать по-разному. Театр попадает в определенные условия, он их не выбирает. Я не выбираю публику, среду, атмосферу, когда думаю о том, как завтра платить труппе. Слава Богу, сегодня мы существуем. Но не дай Бог, завтра нечем станет платить артистам — они будут вынуждены покинуть театр. Сегодня никто не помешает сесть в самолет и улететь куда угодно. Любая девочка из первой или второй линии кордебалета может стать премьершей в сотнях театров за рубежом. За нашими танцовщиками идет охота. Она шла всегда, но когда органы сопровождали нас в поездках, это было сложно сделать. На это решались те, кому были гарантированы все условия и сохранение статуса.

Мы это знаем. И меня просто удивляет энтузиазм, с которым работает труппа, — никто не думает об отъезде. Те же, кто уезжает, кто пробует, поработав там, возвращаются и рассказывают, что все не так-то просто: там другие условия, там не просто вписаться в иные эстетику, дисциплину, требования. К тому же, сейчас там не знают, куда деться от русских. В России из пятидесяти балетных театров осталось в лучшем случае пять — и все хлынули за рубеж. Во многих серьезных театрах Германии, Англии, Америки на дверях балетных департаментов висит надпись: «При просмотре русских просим не приходите!». Это факт — все переполнено. Я говорю это к тому, что именно власть всегда создавала условия для театра. Кто заказывает музыку, тот и платит. Я помню в свое время, мы не думали о финансах. Когда на пресс-конференциях мне задавали вопрос о размерах дотации, я не мог ответить, я отвечал, что меня это вообще не интересует. Сейчас я считаю каждую копейку, я знаю, сколько сегодня стоят доски и ткани, и сколько они будут стоить завтра. И когда я рассчитываю спектакль, на который мне даются постановочные средства, я обязан думать о том, как их тратить. Сегодня, руководя этой труппой, нужно думать о том, что это за театр. Ясно, что этот театр — из особых. Сравняя его с Большим, нужно признать — как бы кто-то ни отрицал подобную точку зрения, — что

природа Большого театра вторична. Все рождалось здесь, столица была здесь. Все, что устаревало, что было не нужно, — все отправлялось туда. Старые актеры, спектакли, хореографы. Но когда столицей стала Москва и Большой стал ближе к солнцу (и зарплаты, и условия, и Иосиф Виссарионович в ложе...) — как это ни парадоксально, именно это нас и сохранило. При общности идеологии, Петербург-Ленинград ревностно старался сохранить традиции. Я всегда считал, что это — хореографический Эрмитаж, — именно в этом уникальность театра. Сокровище этого театра — его репертуар. Здесь рождались шедевры, которые идут более ста лет. Даже приходя из парижской Оперы, они обретали здесь новую жизнь, становились спектаклями именно этого театра, известными миру под именем этого театра. Роль этого театра особая, поэтому здесь к репертуару нельзя применять схемы, которые можно осуществить в любом другом месте.

**П.К.** Я не принимаю вашу концепцию музея, Эрмитажа. Я уже говорил, что эта самая «эрмитажность», превращение в сокровищницу, была навязана властью, а сами сокровища рождались как раз благодаря активной балетмейстерской деятельности в нашем театре, прежде всего благодаря гению Петипа. Это был не просто великий театр, но театр Петипа. И в советские годы исполнение этих великих спектаклей бывало замечательным потому, что те же исполнители участвовали в создании новых спектаклей с новыми хореографами. Колпакова, станцевав «Легенду о любви», стала гораздо лучше и глубже танцевать «Спящую красавицу». Сегодня у вас главные партии танцуют Махалина, Лопаткина, Вишнева, Волочкова, Думченко — я называю первые пришедшие в голову имена, понятно не всех, но все это люди другой эпохи, хорошо или чаще худо, но они ощущают свои роли иначе, чем прежние балерины. Трактовка Одиллии Лопаткиной прежде была бы просто невысказана. Какой же это музей? Театр, вы сами это говорите, живет **сегодня**, и чтобы сохраниться, он должен обновляться. В театре между сочинением и исполнением идет постоянная борьба и далеко не всегда она завершается гармонией, а в музее сочинение и исполнение слиты воедино. Раз и навсегда. Мне кажется, что отличие Мариинского театра от Большого прежде всего в том, что наш — по природе театр балетмейстерский, сочинительский, а Большой — исполнительский, актерский, недаром и до Григоровича почти все лучшие спектакли Большого приходили туда из Ленинграда. И мне не хочется, чтобы наш театр утратил свою природу, перестал создавать новые спектакли и тоже стал

актерским театром, как это иногда выходит сейчас. В этом качестве он лишается своих преимуществ, даже и актеры их лишаются. А в Большом, при его продолжавшемся годами омертвлении по части сочинительства, уже само явление актерских талантов было счастьем. Мало того, и величайшие его актеры пришли в Большой отсюда. Балетные впечатления моего детства и юности связаны с Большим, и это прежде всего Марина Тимофеевна Семенова, так и оставшаяся для меня величайшей из всех, кого мне посчастливилось видеть, и она ленинградка. Потом в Большом появилась другая великая балерина — Уланова, опять же ленинградка. И почти одновременно начала танцевать Плисецкая. Тоже великая балерина, но уже сугубо московская и, заметьте, сформировавшаяся, танцую почти исключительно старые спектакли, и в них она явила себя, свою тему, свой пафос. Я рискну сказать, что в ужасе сталинских лет танец Плисецкой многих, во всяком случае меня, побуждал ощущать биение жизни сегодня, что бы нас ни ожидало завтра. Лишь когда она подошла к возрасту, других побуждающему уйти на пенсию, стали появляться балеты, специально для нее сочиненные. Но чеховские и подобные им сюжеты были совсем иной природы, и может быть только в «Кармен», тоже не слишком интересной хореографически, Плисецкая была по-прежнему великой. Я говорю не просто о моей любви к балерине, близкой мне уж тем, что мы — люди одного поколения (я старше на два с половиной месяца), я говорю даже не о масштабе ее таланта — сопоставимые в Большом были или на пятнадцать лет старше, или на пятнадцать лет моложе. Я говорю о торжестве актерского начала, присущего Большому театру. Владимир Васильев в одном из своих тронных интервью сказал: «Григорович должен был уйти пятнадцать лет назад, и тогда мы все относились бы к нему с почтением». А что было пятнадцать лет назад? Незадолго перед тем состоялась последняя их совместная работа «Ангара», которую Васильев открыто бранил, но не погнушался взять за нее Государственную премию. Кончились новые роли, кончились медали, и хореограф актеру стал не нужен. А вспомните отношение Макарова к Якобсону или Колпаковой к тому же Григоровичу, да у них не то что язык бы не повернулся, им и в голову прийти не могло, что хореограф, который перестал работать с ними, не нужен! Вы только не переводите все это на человеческие, нравственные категории, я не о них говорю, а о потребительском отношении к хореографу, которое свойственно актерскому театру, о другом типе сознания. И

когда заменяют Григоровича Гордеевым — это не просто отсутствие художественного вкуса, это другой тип сознания. Григорович сам, конечно, виноват, он резко нарушил традицию Большого, которую не позволили нарушить еще Лопухову. Он вздумал превратить актерский театр в театр сочинительский, и пока шла «оттепель» — XXII съезд партии, реформа Косыгина и прочее, — это вроде было возможно. Но уже в 1969 году, когда обстановка в стране начала резко меняться, его, быть может, лучший балет «Лебединое озеро», заново им поставленный, был запрещен. Запрещала министр культуры Фурцева, но ведущие актеры Большого театра, даже еще работавшие с Григоровичем, ей не возражали, как возражали актеры Кировского театра, когда власти запрещали «Легенду»! То был роковой час. Еще какое-то время Григорович пытался в противостоянии с властями и ведущими актерами ставить новое, но, в конце концов, устал, сдался и сам вернулся к традиции Большого театра, ограничившись реставрациями. Парадоксально, что сегодня его в этом упрекают именно те, кто его до этого довел. И совсем иначе было у нас, где актеры были не потребителями, а художественными сообщниками хореографов. Кто — Григоровича, кто — Якобсона, кто — Бельского, кто — всех троих. Да и у вас самого было такое в Малом театре, когда вы ставили «Тщетную», «Ярославну», переносили туда «Золушку» и даже «Ромео», хоть мне этот спектакль и меньше нравится. Там тоже был дух общности. Важнейшая проблема правительственного театра — сколь долго этот дух художественного общности, не управляемый свыше, может в нем держаться. Дело не в лицах. Если выгнали Петипа, можно выгнать и Григоровича. С этим спорить смешно. Но важно видеть, что замена Григоровича на Гордеева или даже Васильева — это не просто замена лиц, а другая точка зрения на балет. Большой театр жил сообразно с ней десятилетиями, и такая точка зрения на балет, конечно, возможна, хоть я ее и не разделяю, и хотя для Григоровича эта точка зрения, конечно, обернулась трагедией.

**О.В.** Не кажется ли вам неслучайным, что Якобсон был вынужден из этого театра уйти и создавать свой собственный, Григоровича просто выбросили, Бельского — то же самое, а ведь им театр очень многим обязан. Меня не выбросили только в силу того, что я понял один очень важный момент... До того, как вы произнесли фразу о Малом театре, я хотел напомнить, как я там был счастлив. Я думаю, вы хорошо помните, что когда меня назначили, я полгода сюда не ходил — не мог



расстаться с тем театром, потому что там было абсолютное сотворчество. Когда я пришел сюда, я все хорошо понимал, все происходило у меня на глазах: я видел страдания Якобсона, в Новосибирске мы жили коммуной с Григоровичем, я видел, как он страдает, вместе с Петром Андреевичем Гусевым старался помочь ему, чтобы он воспрял духом — он был в ужасном состоянии. Из этого театра были выброшены Окатова, Долгушин, Герман Янсон, которого я вернул сюда, большой профессионал, и масса других... Что говорить об этом? Конечно, особая атмосфера императорского театра существовала, существует и будет существовать... Мы прервались на теме специфики этого театра, я хочу вернуться к ней... Этот театр именно хореографический Эрмитаж, хореографический музей, в котором минимум шестьдесят процентов репертуарного времени должно быть отдано традиционным спектаклям. «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» не могут идти меньше десяти раз в сезон, иначе это все закончится. Если мы это потеряем, никто так не будет танцевать классический репертуар — как бы ни старались и что бы ни говорили о нашем уровне — ни за рубежом, ни в России. Художественные критерии этого театра существуют только благодаря тому, что это театр русской классики. Но именно здесь создавалось новое, именно здесь проводились самые большие реформы, начиная со случайного попадания сюда господина Петипа...

**П.К.** Нет, не случайно он сюда попал, ведь до него были и Сен-Леон, и Перро... Сейчас мы видим некоторые композиции Сен-Леона, и он явно понимал очень многое...

**О.В.** Я говорю о реальности попадания сюда Люсьена вместо Мариуса... Вы помните факт, что после десяти лет его работы в должности балетмейстера, ему не давали ставить и приглашали того же Сен-Леона. И Петипа пишет об этом в мемуарах. А в конце — выбросили.

**П.К.** «Не велено вас, Мариус Иванович, пущать»...

**О.В.** Я уверен, что завтра так поступят со мной, я приду в театр и мне скажут: «Не велено вас пущать, господин Виноградов». И опять-таки пострадает не господин Петипа, а те, кто так поступает.

**П.К.** Это драматическая ситуация, лежащая в природе балета, и мы должны эту коллизию понимать. Недаром ведь наряду с двумя нашими театрами возникает третий тип театра — театр Баланчина.

**О.В.** Баланчин никогда не был художественным руководителем. Руководителем был Линкольн Кёрстайн, он все делал. Хореографию создавал Баланчин, руководил Кёрстайн.

**П.К.** Там было сочетание, Кёрстайн был тем, кем был у нас отчасти Дягилев. Возник третий тип руководителя — Дягилев. Именно тогда, до Великой Октябрьской. Рамки императорского театра были тесны, отсюда выгоняли Петипа, и актеры искали другого места — и Фокин, и Павлова, и Нижинский.

**О.В.** Как ищут и сейчас.

**П.К.** Мы не можем от этого отмахнуться, если хотим, чтобы что-то дальше было. Это различие типов театра определяет различие отношений хореографа и актера, руководителя и актера. Когда Георгий Мелитонович был здесь, я оба раза с ним встречался. Мне даже удалось сделать с ним интервью на полчаса по ТВ. А в ходе встречи были разные разговоры и кто-то его спросил: «Что вы делаете, когда танцовщица ошибается?»

**О.В.** Это спросил Гусев.

**П.К.** Он сказал: «Я смотрю на нее и поднимаю палец». — «А если она ошибается второй раз?» Он сказал: «Этого не может быть!» Туг мы все опешили и кто-то спросил: «Как это не может быть?» И он ответил: «Но ведь она же видела, что я на нее смотрю!»

**О.В.** Петр Андреевич его дальше спрашивает: «А что вы делаете, если танцовщица очень понравилась». — «Очень просто: лезу в карман, достаю сто долларов и отдаю танцовщице».

**П.К.** При этом зарплаты у Баланчина были ниже, чем в других труппах, к нему шли за искусством, а не за деньгами, при всей важности денег. А у нас полного воплощения своей воли не мог добиться даже Якобсон, самый упорный из всех, кого я видел на репетициях.

**О.В.** У себя в ансамбле он смог этого добиться. В театре же сейчас этого не добиться никогда. Пример конкретный: вот случайно на столе лежит заявление: «Директору Мариинского театра от артистки балета такой-то. Прошу освободить меня от занимаемой должности по собственному желанию». Девочка, которая только начинает, имеет определенные способности. Мы тем, кто мало-мальски имеет способности, даем танцевать, пробовать. Только в живом спектакле можно что-то увидеть. Дали ей станцевать. Танцевала «с доработкой», дали станцевать второй раз — очень плохо: на четвереньки упала и так далее. Я говорю: «Дорогая моя, я дал тебе возможности более, чем кому-

либо. Ты меня подвела. Больше танцевать ты это не будешь». Она подает заявление с просьбой об увольнении. Я говорю: «А почему?» — «Я не могу работать в таком состоянии». — «Ты хочешь танцевать только сольные партии? Почему ты не можешь танцевать в кордебалете, как все другие?» Вот другой уровень. Того, что было у Баланчина, здесь не может быть, потому что этого не может быть никогда. Это прежде всего связано с состоянием экономики.

**П.К.** Баланчин тоже знал, что значит висеть на волоске с деньгами. «Слава Богу, — говорил он, — у меня есть богатые друзья».

**О.В.** И Линкольн Кёрстайн, все его состояние было там, он тоже неплохо получал. Дело в другом. Я горжусь больше всего тем, что именно мне выпало вернуть сюда искусство Баланчина. Никто почему-то не вспоминает, что именно мне пришлось первому раскрывать железные ворота, в которые никто никогда не проходил. И сейчас «Хрустальный дворец» Баланчина, который, дай Бог, появится в феврале, — ведь это я сделал. А Бурнонвиль, а Ролан Пети, Бежар, Тюдор, Роббинс... Я прекрасно сознавал, что мне нужно будет делать в этом театре. Аксиомой для меня было то, что классический репертуар театра — и традиционный, и замечательная советская классика, — святыня, это то, что составляет фундамент профессии, школы, исполнительского и актерского стиля. Конечно, не последний факт то, что этот репертуар собирает публику. Даже сегодня сбор — 98-99%, даже при том, что билеты так дороги. Вы помните те времена, когда билет стоил три рубля, и люди стояли ночами...

**П.К.** Я помню, что в 50-е годы у нас на «Ромео и Джульетте» Лавровского и на «Лауренсии» зал был неполон...

**О.В.** А на «Золушке» был битком. Почему? Почему появились такие спектакли? Почему после войны Погребов должен был оркестровать прокофьевскую партитуру «Золушки» и «Ромео»? А в оригинале она появилась только в Новосибирске, когда я первый достал авторскую партитуру. Потому что после войны хотелось пышности, праздника, сытости, и народ, который жил в чудовищных условиях, ходил на такие спектакли. Ему не очень нравилась «Фуэнте овехуна» с героиней, революцией — накормили всех такими спектаклями. Хотя, мне кажется, «Лауренсию» всегда в Ленинграде любили...

**П.К.** Второй акт «Лауренсии» гениальный...

**О.В.** Я хочу вернуть «Лауренсию». Мне кажется, нужно вернуть «Медного всадника», нужен «Ромео и Джульетта»

Лавровского, старая «Раймонда». Только в этом театре мы можем позволить себе эту невероятную роскошь — иметь две «Раймонды» или два «Ромео». Но в чем трагизм этого места? Я себя не переоцениваю, знаю свое место в балетном мире и делаю свое дело, исходя из своих способностей; мои спектакли нравятся или нет, но у меня была своя публика... Подходят мои спектакли для этого театра или нет — это уже другое дело. Но, попав на это место, я должен думать прежде всего о том, как сохранить классический репертуар, линию этого театра, традиции. Поэтому все время приходится наступать на горло собственной песне. Но кто бы мне позволил — даже если бы я захотел это сделать, будь я ненормальным или психом, — сделать из этого театра театр Виноградова. Пять или шесть моих спектаклей вытесняли бы другие: «Баядерку», «Дон-Кихота», «Бахчисарайский фонтан». Никто мне этого бы не простил. Плюс тот колоссальный пробел, который мы испытываем, не будучи знакомы с зарубежной хореографией. Ведь все было: зарубежные музыка, литература, кино, а балета — не было.

**П.К.** Вот я и хочу выяснить взаимодействие всех этих проблем. Дело не исчерпывается тем, что вы не навязывали театру свой репертуар, — в этом вас, конечно, винить нельзя, ваши спектакли шли сезон-два, затем вы их снимали. Но мало людей работало наряду с вами.

**О.В.** Кого я только не искал! Начиная с Леонида Лебедева, Полубенцева, Наташи Волковой — все, кто только могли, хотели, пытались ставить, ставили в этом театре, не говоря уже о Брянцеве, Володе Васильеве — все ставили.

**П.К.** Для меня сейчас важно не то, что вы упустили или не упустили. Чтобы сыпать на вас из мешка балетмейстерскими талантами, я должен иметь возможность сам их обнаруживать, как бывало в прежние годы. Я не исключаю, что балетмейстерское творчество испытывает какой-то общий кризис. Но как его преодолеть? С помощью балетмейстерской кафедры, фабрики хореографов в ГИТИСс или нашей консерватории?

**О.В.** Бесполезно.

**П.К.** Я тоже смотрю на это крайне скептически, хоть и сидел рядом с Федором Васильевичем, когда у нас эта кафедра основывалась.

**О.В.** А я преподавал там.

**П.К.** Я думаю, что хореографам надо учиться, но очень сомневаюсь в возможности научить человека быть хореографом. Но это иной сюжет. Меня сейчас больше

занимает другое. Когда вы руководили Малым театром, это был театр Виноградова. Когда вы пришли сюда, вы сказали, что не хотите сделать этот театр театром Виноградова. Мы говорили уже о том, что попытка Григоровича сделать Большой театр театром Григоровича кончилась печально. Но я не вижу другого пути сохранить театр живым, в актерском театре есть лишь проблески жизни, отдельные актеры, да и формируются они там как редкое исключение. Вы пытались пройти по лезвию ножа, но ведь и у вас не получилось. Вам тоже не удалось противостоять потребительству. Вы часто говорите, что спасение в профессионализме. Но Константин Михайлович Сергеев по части профессионализма стоял очень высоко, а художественная атмосфера все равно ушла... И я не думаю, что ее можно удержать в отрыве от реальной жизни. Вы говорите, что актер должен обладать определенным техническим багажом...

**О.В.** Прежде всего профессией...

**П.К.** Но в профессии есть разные стороны. Прежде всего это определенные технические умения и навыки. Второе, если говорить о ленинградской школе, это чувство гармонии движений, присущее, как мы говорим, школе Вагановой, а можно бы сказать школе Легата, школе Преображенской, ведь это началось до Вагановой. Француженки были изящны, итальянки техничны, но о единой гармонии движений танцующих задумались именно в России. И третье, решающее — им остается интонационный строй, способность танцевать акцентно, танцевать, одушевляя свои движения. Это нужно иметь. Другое дело, что даже имеющий душу не всегда может воплотить ее в движения, надо обрести навык самовыражения. Не знаю, читали ли вы мою рецензию на дебют Лопаткиной в «Баядерке», где я ее ругал, хотя природная интонационная одаренность налицо. А владения собой, как интонационным инструментом — нет. Она выходит, уверенная, что прекрасна, и так оно и есть. Но та ли это прелесть, какая должна быть присуща в данный момент ее героине, — это большой вопрос. Но ругая таких девочек (а не ругать нельзя), я всегда колеблюсь потому, что не вижу, где им сегодня набраться этого умения. И мне грустно, что они обречены на актерский театр, а сочинительский от них уходит.

**О.В.** Очень важный вопрос. Только практикой и только на сцене.

**П.К.** Я видел, как его набирались, работая с хореографами или с таким фантастическим репетитором, как Вечеслова. Но в одиночку это трудно. Плисецкая была уникалом, у нас еще

более удивительным уникамом была Шелест, на которую практически не ставили, но она старые балеты убедительно перетолковала по своему. Такого невозможно требовать от каждого актера.

**О.В.** Все то, что вы сказали в плане профессии, — аксиома. Конечно, актер, который приходит в театр, еще не обладает профессиональными методами, но решает все только индивидуальность. Индивидуальность, интеллект в содружестве с ремеслом, профессией.

**П.К.** Балетному актеру дураком вообще быть трудно. Я имею в виду внутреннюю душевную полноту. Она важнее всего.

**О.В.** Это решающий момент. Без этого ничего нет. У нас много прекрасных девочек, которые хорошо прыгают, вертятся. Им кажется, что это все. Но не звучит же! Звучит только тогда, когда актриса, забыв обо всем, перевоплощается в роль настолько, что у вас слезы на глазах выступают. Публика не смотрит на выворотные пятки, она не видит, что колено за плечом, — на это смотрим мы — она прощает. Но публика не простит пустоты, когда ничто ее не захватывает.

**П.К.** Что же мы называем профессионализмом?

**О.В.** Способность сплавить индивидуальность с профессией. Но для того, чтобы Лопаткина — безусловно, способная девочка, она проявится, и мы делаем для этого все, — сделала Никию, создала образ, нужно, чтобы между выступлениями дистанция была не два-три месяца, а хотя бы две-три недели. Тут начинается то, с чем справиться практически невозможно: количество солисток, количество репертуарных спектаклей, ввод молодежи, подготовка нового спектакля, сведение всего вместе, плюс необходимость поступательного развития у Лопаткиной, Вишневой, Думченко — без сценической практики они не вырастут...

**П.К.** У вас сейчас большая гастрольная загруженность, они много там танцуют. Почему же это не на пользу?

**О.В.** Это помогает. Мешает то, что две трети физического репертуарного времени идет на оперу, а одна треть отводится на балет. Факт, что каждый год количество балетов сокращается на 70-80 спектаклей.

**П.К.** Двадцать лет назад — вы уже работали в театре, правда, еще не были главным балетмейстером, но входили в коллегию, — разговоры были противоположные. Говорилось о том, почему так много балетных спектаклей.

**О.В.** Потому что на оперу никто не ходил...

**П.К.** Но ведь до революции балеты давались два раза в неделю, а труппа составляла триста человек.

**О.В.** Трехсот не было...

**П.К.** Тогда требования к актерам были более жесткими, индивидуальной работы с ними было меньше, мне старики рассказывали...

**О.В.** Это было проблемой самих актеров.

**П.К.** Вот именно, если ты не знаешь порядок, зачем ты пришла...

**О.В.** Во всех западных театрах так. Там не учат порядок с актерами, они его учат сами. У нас же бывает, что на репетициях с одним актером присутствует два репетитора.

**П.К.** Мне случилось быть у Питера ван Дийка в Бонне на репетициях. Это поразительный человек, он произвел на меня неизгладимое впечатление тонкостью своего понимания танца. Что он делал? О порядке вообще речи быть не могло! Не было речи даже о собственно технике.

**О.В.** Я знаю, чем он занимался, — он творил.

**П.К.** Вы помните его, конечно, и в лифаревском балете, и в «Жизели». Он добивался от актеров той же артистичности. Я ему говорю: «А если они этого не могут!» — а он отвечает: «Но ведь они хотят танцевать». Когда я смотрю наши спектакли, хотя талантов у нас больше, я не ощущаю этой обязательности артистизма.

**О.В.** Пока такая разница структуры, то, о чем вы говорите, то, чего мы сами хотим, — невозможно.

**П.К.** А что произойдет, если вы подойдете к этому жестко?

**О.В.** Уже есть решение о введении контрактной системы. Уже есть деньги на ее введение. Но конструкция контракта не готова в связи с отсутствием закона. Какая может быть контрактная система при абсолютной нерешенности самого главного? Как должно происходить введение контрактной системы? Всю труппу уволить, и меня, и всех. После этого взять на контракт только тех, кто нужен, и контракт должен быть заключен на определенное время, скажем, на год, на два. И вот тогда в разработанном контракте будет все, что есть в контракте Баланчина: поднятый палец, штраф за любое нарушение дисциплины. Да разве позволит кто-нибудь в западной труппе изменить костюм, изменить прическу, выйти без головного убора, опоздать на репетицию, не выучить текст? Это исключено — он завтра же вылетит из театра. Вы помните, когда я пришел в 1978 году, шестьдесят процентов труппы были пенсионерами. Вы хорошо помните, что в эту труппу из Малого театра брали напрокат лебедей в первую линию

кордебалета. Это же было! Мне пришлось уволить более ста человек.

**П.К.** Увольнения проблемы не решают. Я говорю об атмосфере. Почему театр не может совершенствоваться хотя бы поэтапно? В театре есть солисты, они обязаны театру, но и театр обязан им. В театре есть кордебалет, это как бы низший слой труппы, но одновременно ее основа. Дело не в том, что он недостаточно техничен. Но ему не всегда хватает одушевленности, единства порыва, связи друг с другом, стилистического единства, хотя в технологическом смысле люди у вас квалифицированные, значит, это все поправимо, но одними дисциплинарными взысканиями и тут не обойтись. Особенно стоило бы поднять требования к ансамблевому танцу, который всегда был украшением этой сцены. В Большом Григорович кордебалет подтянул, а малые ансамбли остались хуже, чем у нас.

**О.В.** В «Спартаке», «Иване Грозном» мужчины были лучше, чем наши. У нас женщины лучше. Я только один раз был доволен нашими мужчинами, когда они блистательно станцевали финал «Потемкина», потому что там был хореографический материал. Но когда им приходится танцевать вальс в «Спящей» и больше ничего...

**П.К.** Вы правы, я имею в виду, конечно, женщин. Все это вопросы не теоретические. Надеяться, что экономические проблемы у нас скоро решатся, — наивно. Эти люди, хоть и спорят с коммунистами, сами коммунисты, и показали за четыре года, что тоже не способны, или не хотят, или не смеют отстоять и провести элементарные реформы, необходимые для развития свободной экономики. На помощь государства слишком полагаться не стоит. Что же делать, что может помочь? Двойная система руководства: художественный руководитель и хореограф или даже несколько хореографов, то есть дягилевская система?

**О.В.** Я человек рациональный и исхожу из практики — я знаю театр, как мало кто его знает. Я могу сделать спектакль от нуля: быть художником, декоратором, режиссером, хореографом. Это моя школа, я этим занимался тридцать лет, работая рядом с Вирсаладзе, Григоровичем, Гусевым. Я владею информацией, анализирую обстановку, я знаю, чего мне ждать от экономики — правительство не решит наши финансовые проблемы. Я не буду просить и ждать.

**П.К.** Но ведь я же с самого и начала и говорил, что театр содержит власть, и ее вкусы на нем отражаются. Хотим мы этого или не хотим, это театр Ельцина и Черномырдина,



Рыбкина и Шумейко, и, к сожалению, в нынешних условиях никакому другому балетному театру в нашей стране не выжить.

**О.В.** Я знаю, что денег они не дадут, и город не даст — у него бережливые разваливаются. Я люблю этот город больше всего на свете, и мне стыдно денег требовать, я знаю, что их нет! Не сидеть же, сложа руки. Ничего с неба не свалится. Надо думать о главном. Прежде всего: сохранить классический репертуар. Я не видел «Спящую» в Малом, они перенесли нашу редакцию, но это нонсенс. Понимаю, что им японцы заказали, оплатили; проблемы Малого театра я знаю хорошо, и они больше, чем наши. Я их не осуждаю. Но стилистику Кировской «Спящей» нельзя погубить. Второе: периодичность спектаклей, возможность их реставрации. Например, замечательный спектакль «Шурале»; решить проблему элементарно: главное — оформление. Такие спектакли будут появляться. Актёров надо кормить, я имею в виду профессионально, творчески. Им, конечно, хочется проявить себя в чем-то.

**П.К.** Ни голод, ни постоянная неудовлетворенность естественных чувств не проходят даром.

**О.В.** Моя главная задача — думать о том, что и как дать им для расширения их возможностей, при этом важно, чтобы они работали на материале, достойном их. Вот почему они будут танцевать «Хрустальный дворец» Баланчина. Вот почему мы ведем переговоры с хореографами, которые хотят работать здесь, конечно, в пределах наших возможностей. С Роланом Пети мы договорились три года назад, что за 50 тысяч долларов он сделает нам три балета: «Кармен», «Арлезианку» и «Пиковую даму», но сейчас он предложил балет «Моя Павлова» за 120 тысяч долларов — это невозможно. У нас таких денег нет. А Фонд Баланчина пошел нам навстречу. Я хочу и буду вести переговоры с другими балетмейстерами. Видели ли вы замечательный балет Брянцева «Призрачный бал»? Наши солисты два дня назад танцевали его в Москве вместе с балетом Роббинса «В ночи» — я специально задумал такую программу, потому что хореография Брянцева никак не хуже хореографии Роббинса. Это мое мнение. И наши выступления прошли с триумфом. Назовите мне сегодня хоть какого-нибудь хореографа — я приглашу его в театр, я создам ему любые условия, лишь бы он ставил, лишь бы он работал с нашими актёрами. Тот же Григорович, оставшийся не у дел, — он хочет работать. Можно такими людьми бросаться?! Я пока не знаю, что он придумает. Мы договорились о том, что сначала он поймет, что будет делать. Конечно, ни о каком «Болте» речи быть не может, тем более, что часть музыки уже использована.

Он должен придумать спектакль, о котором расскажет позже: намечено, что он придет в начале января. В середине января мы начинаем работу над Баланчиным... Сегодня я ищу людей, которые бы соответствовали уровню этого театра. Все интересное, что сегодня существует в нашем балетмейстерском мире, я знаю и испробовал, но... увы!

**П.К.** Нынче культура в растерянности. Это касается не только балета, но и литературы. На Западе балет вообще занимает меньшее место в жизни людей. Осенью 1993 года я приехал в Лондон и, естественно, пошел в театр Сэдлерс-Уэллс узнавать, когда будут балеты. Говорят: «В январе придет Московский балет Касаткиной». Пошел в Ковент-Гарден: «У нас в ноябре начинаются спектакли». А в репертуаре три спектакля. Там балет занимает другое место, мы не должны равняться в этом смысле на Запад. В Германии балетные театры есть во многих городах, но высокого класса немного: Штутгарт, Гамбург, мне нравится Пина Бауш, можно еще кого-то назвать, но и там балет испытывает трудности.

**О.В.** Потому что это театры хореографов. Это Кранко и Ноймайр. Да, даже в такой счастливой стране, как Германия, где все театры имеют государственную дотацию, с балетом сложно.

**П.К.** Вот мы и возвращаемся к нашему главному сюжету: может ли сегодня самый лучший государственный чиновник, грамотный, понимающий балет профессионально, привести театр в надлежащий вид, может ли он сделать это без повседневного творчества?

**О.В.** Чиновник не может.

**П.К.** В этой связи я бы напоследок хотел коснуться наших околбалетных событий. Я недостаточно знаю Анатолия Федоровича Малькова, он по должности человек финансово ответственный, и хоть мне, признаться, непонятно, за что иностранец может дать директору Мариинского театра взятку, но если мне в судебном заседании докажут, что он взятки брал, я потрясен не буду. Меня занимает другое: почему, когда и доказательств не собраны, и обвинение не предъявлено, уже рояль в кустах, и оператор снимает, как Анатолия Федоровича ведут, и тут же это по телевизору, и московскому, и здешнему, и уже общественность откликается с той же готовностью и скоростью, как на утверждение, что Бухарин готовил убийство Ленина, кардиолог Плетнев кусал груди своих пациенток, а профессор Виноградов собирался погубить виднейших советских военачальников. Казалось бы, такая у нас школа, и хоть говорят, что советской власти больше нет, а готовность по

первому зову осудить не иссякает. Но я-то ведь, черт подери, театральный критик, я же вижу, что это спектакль! Я не знаю, подобен ли он хроникам Шекспира, то есть как-то соответствует реальности, или подобен «Буре» или «Зимней сказке», то есть чистая фантазия. Это тоже, конечно, интересно, но для меня гораздо интереснее, зачем этот спектакль, кто его ставил, чья хореография, композиция и все прочее. Зря такое не делается, и я хочу понимать, что за этим стоит. И особенно меня взволновало, что по ходу «спектакля» в газете «Культура» появилась заметка о намерении объединить Большой театр с Мариинским, создать общую дирекцию, хотя есть уже общее министерство. Вы что-нибудь про это знаете?

**О.В.** Я могу сказать конкретно только одно. Первое: очень нужно убрать меня. Второе: очень нужно развалить наш театр, который пока еще держится на приличном уровне. И для этого все средства хороши, в том числе совершенно дикие. Немного потерпите, вы поймете уровень выяснения отношений, ту позицию, какую занимает прокуратура, — все это дикость, жажда уничтожения, удовольствие от мерзости... Еще почти ничего не было известно, ничего не доказано — а уже уничтожить, — такое существует только у нас. Мне интересно будет потом встретиться с этими людьми. Существует презумпция невиновности, обвинение не предъявлено, снята подписка, сняты все претензии. Дело было в Москве и вернулось с признанием нарушений. Я не хочу забегать вперед, я суеверный человек... все это чудовищно.

**П.К.** Меня это выступление «Культуры» крайне беспокоит. Для меня главное зло минувших десятилетий в превращении нашей гигантской страны в единую фабрику, живущую по единой команде. Что и привело нас к кризису и в экономике, и во всем другом. Существования, наряду с Москвой, второго культурного центра (хоть даже в самодержавной России официально было две столицы) с тридцатых годов власть не выносила. Ленинград был обращен в областной центр, как Пенза. Все, что только можно, отсюда увозили в Москву или подчиняли накрепко московским учреждениям. Сыграли свою роль и блокада, и «ленинградское дело», не говоря уже об особо злостных казнях до войны. Культурная монополия, созданная ради идеологического контроля, в Ленинграде нанесла российской культуре неизмеримый ущерб. Скажу еще раз, я допускаю московскую точку зрения на балет, но я считаю катастрофой даже намек на то, что у нашего балета может не быть своей независимой точки зрения, отличной от московской. Пусть кто хочет идет работать

в столицу, пусть актеры и театры обмениваются гастроллями. Но ленинградский балет должен остаться самостоятельным, жить по своим традициям. Подчинить наш балет Большому все равно, что подчинить Третьяковке Русский музей или Музею изящных искусств подчинить Государственный Эрмитаж. Дело не только в том, что в области балета у Петербурга есть особые заслуги и перед миром, и перед Россией, и перед Москвой. Дело и в том, что для плодотворности состязания оно должно быть открытым, публичным, а не закулисным, и о его результатах должна судить публика в зале, а не высокие лица в кабинетах московской «объединенной дирекции», руководящей сразу обоими конкурентами. Вы уж меня простите, но я не могу об этом говорить спокойно. Будете ли вы работать в этом театре или будет кто-то другой — театр должен остаться независимым. А московский балет пусть добивается лучших результатов собственными усилиями, а не ценой ограбления и административного принижения нашего театра. Не дожидаясь, пока это осуществится, надо вслух говорить о том, что взявшиеся за такое дело, — варвары. Надеюсь, что при всех наших расхождениях в оценках и взглядах, в этом пункте мы едины. И не только мы, но все, кому дорог петербургский балет и наш балетный город. Кто-то, возможно, не любит вас, кто-то меня, кто-то нас обоих, и не стоит претендовать на всеобщую любовь. Но в этом пункте надо держаться твердо. Наша культура слишком пострадала, чтобы позволить сегодня кому-то во имя своих темных интересов и дальше ее уничтожать, кого бы на такое не подначили, хоть самого президента. Петербургский балет не надо бомбить — никакие средства, отпущенные потом на его восстановление, не помогут. Это будет непоправимо. И позор будет несмыслаемым, особенно для причастных к этому балетных, хорошо знающих, на что поднимают руку.

**О.В.** Очень скоро вы увидите, что здесь есть все: и политика, и борьба за власть, и деньги. Деньги, которых нет у балета, который не может десятилетиями решить свои внутренние профессиональные проблемы. И я попробовал найти выход... Годами наблюдая абсолютно нелепую конструкцию зарубежных гастролей, видя, как и куда уходят заработанные балетом деньги, я попытался это изменить, но — увы, тщетно! Вот сейчас и расплачиваюсь. У самых крупных театров всех стран есть специальные фонды, из которых труппа получает все, что ей надо. Это добавление к ее основным деньгам. В этом, может быть, выход, и я знаю, как поступать. Если бы не эта создавшаяся ситуация — фонд Кировского

балета был бы, и никак не за счет театра. И никто бы не пострадал, ну разве немного импресарио, но и они бы не обеднели. К этому все было подготовлено, все было решено. Но...

Сейчас хотят меня убрать. Любыми путями. Ну хорошо, допустим, меня нет. Придет господин Х. Что он будет делать? Что-то другое? — Ничего подобного! Какое-то время создаст видимость реформ, критикуя прежние порядки, хотя труппу он получит не такую, как я получил 18 лет назад. Ему не надо будет увольнять 60% пенсионеров — сегодня наша труппа самая молодая. Он не отменит гастролей. Он не родит лучших балетмейстеров и будет приглашать тех, кого приглашал я. Ну и что? Конечно, какое-то время он не будет раздражать сегодняшние власти, которые его назначат. Но завтра-то власти будут другие, и они будут предъявлять к нему те же претензии, что и ко мне. Труппа вынуждена будет перестраиваться, неизбежен раскол, потеря дисциплины, еще Бог знает что. Любой период смены власти несет потери. Так во имя чего?

Что до меня, я-то уж никак не пропаду. У меня достаточно реальных планов, готовых экспозиций; в Америке уже создана великолепная база, и создание театра для меня — не проблема. Он уже есть и в данный момент, пусть без меня, но существует. И наши солисты там танцуют и будут танцевать. Сейчас они в Нью-Йорке, в декабре — в Калифорнии. Конечно, меня можно уничтожить, убить, оклеветать, опорочить. Если я не нужен здесь, то там я необходим и смогу сделать то, чего не хотят здесь, — и спектакли, и выставки, и чтение лекций, и многое другое... если не уничтожат. Хотя все идет к этому... Кому-то нужно мое место. Очень нужно! Или еще проще — нужно, чтобы я не мешал, не сопротивлялся тому, что уже давно лихорадит театр, хотя все молчат... Я не могу принимать концепцию оперного придатка, когда балетную труппу унижают каждый день, когда ей уже отведена лишь треть физического репертуарного времени. Если Большой театр может удовлетвориться 8-10 балетами в месяц, мы — нет. Мы хотим 15-17. Мы не хотим отдавать наши дни на технические демонтажи немыслимых оперных конструкций, мы не хотим получать травмы на изуродованном этими конструкциями планшете сцены. Если это невозможно — дайте нам отделиться. Пусть у нас будет свой бюджет, свой оркестр и не вмешивайтесь в наши дела! Вот тогда и посмотрим. Уверен, мы еще и городу поможем, и министерству не о чем будет беспокоиться. Впрочем, последние пять лет министерству с нами не было никаких забот — правда, сейчас подбросили: как

убрать меня... Надо найти повод, хоть какую-то справку из прокуратуры... Прокуратура справку не даст, так как обвинения нет. Тогда меня стали уговаривать уйти самому, по причине творческой несостоятельности, именно творческой, так как другое — не доказано. А два месяца назад Анатолий Собчак говорил мне, что с творческой стороны претензий ко мне нет, город лишь хочет, чтобы я больше находился в театре, а не за рубежом. Что же изменилось за два месяца в моих творческих соответствиях? Дело сфабриковали? Так давайте подождем, когда разберутся и узнаем причину. Если я виноват, я отвечу! А если нет?!! «Ну, подумаешь, черт с ней, с этой Голландией!..» — как в том анекдоте о случайно нажатой кнопке в ракетном комплексе... Смешно... Правда, когда все это чувствуешь на собственной шкуре, — жутковато...

**П.К.** Вы возвращаете весь наш разговор к началу. А я, начиная его, исходил из того, что не только мистер Х, но в еще большей мере Олег Виноградов способен делать многое по-иному. Вы мне скажете — это не моя вина, это делать невозможно, и я ведь с вами соглашусь. Я с самого начала сказал, что я вас не считаю злоумышленником. Я вижу, что снижение уровня — беда не одного Мариинского, а наверное всех наших балетных театров. Просто мне за Мариинский особенно обидно, потому что я убежден, что точка опоры балета XX века, при всех огромных потерях Мариинского театра — здесь. И дело, на мой взгляд, вовсе не в том, чтобы разделить оперу и балет на два разных театра — тут вы просто хотите один тип театра, вполне себя зарекомендовавший еще со времен французских королей, заменить на другой. Опера и балет не только не мешают друг другу, но и влияют друг на друга. Опера влияет на балет музыкально, а балет на оперу — пластически; и опера, и балет, при всем их различии, — искусства музыкально-пластические, и здесь необходима взаимная чуткость, поэтому не стоит смешивать распри по поводу монтажных репетиций, портящих сценический планшет, с сожительством двух искусств в их общем доме. Когда вы защищаете сценический планшет, я всецело на вашей стороне, потому что я не хочу, чтобы девочки ломали ноги. Но когда я вижу, что музыка играет, а штандарт скачет, что балетный дирижер сплошь и рядом равнодушен к структуре хореографии и не считается с тем, в каких темпах эта последовательность движений только и может быть выполнена, мне кажется, что балет пренебрегает непреложными законами, которые опера в этом театре старается соблюдать. Я мог бы вернуться еще ко многим вещам, которые мы по ходу нашей

беседы обсуждали, но не стоит делать это по второму кругу. Кто что сказал, тот то и сказал, — пусть читатель судит. А в заключение только одно.

Я не сомневаюсь, что и вы, и многие другие недооцененные или переоцененные наши артисты и хореографы, найдете себе место на Западе, и от души вам этого желаю. Но меня-то, уж простите, все равно будет интересовать, что будет здесь, что будет в стенах этого старого здания, потому что здесь бил целебный источник, который никуда, к сожалению, перенести нельзя. А значит, отысканием места на Западе и даже устройством там своего театра проблема не исчерпывается. Ведь публику вы с собой не возьмете, а она тоже была участником жизни на этой сцене. Я, как человек из публики, не могу не думать о нашем заросшем источнике. Я понимаю, что сберечь его, отстоять его много трудней, чем даже устроиться на Западе — для этого придется и с властями конфликтовать, и со многими коллегами, которых рутина устраивает, и со множеством разных других людей, которые от балета хотят чего-то другого, чем я, грешный. Я понимаю, что в этой борьбе можно погибнуть и никого и ничего не спасти. Но я знаю, я помню, что в этом театре люди, способные на бескорыстное сопротивление, как говорится, из любви к искусству, не раз находились, и не один, не два. Я помню этот театр в шестьдесят первом году, я помню эту труппу, танцевавшую «Легенду о любви». Я помню счастье, которое охватывало не только солистов, но всех, до последней линии кордебалета. Это был живой театр, и я не могу, не хочу согласиться с тем, что он должен умереть, потому что здесь больше невозможно жить.

## ВДОХНОВЕНИЕ В ПОРУ БЕЗДЕНЕЖЬЯ

Уже не одни шахтеры и энергетики, но и актеры, и музыканты, и библиотекари, и музейные хранители выходят на Триумфальную площадь просить у государства денег. Из отведенной на культуру жалкой доли бюджета власть выдала треть. Самому хрупкому созданию культуры, балету, к самоокупаемости заведомо неспособному, надеяться не на что, и его пример нагляден для опознания происходящего с культурой.

В Петербурге в последней четверти XIX — первой четверти XX века балет совершил немыслимое, стал из искусства развлекательного содержательным, из искусства придворного — всечеловеческим. Петербургский импульс возбудил его не только в старых центрах — Париже, Копенгагене, Штутгарте, но и в не знавших его Америке или Японии. С последними вроде понятно: «Богатые, сволочи!» Но почему он не погиб у нас после 1917 года, когда денег совсем не стало, когда Россия и Петроград были еще беднее, чем нынче, когда танцовщицы и хореографы разбежались, когда, чтобы выжить, они танцевали в кино перед сеансами, когда прима-балерину, чтобы выдержала спектакль, везли в театр на детских саночках.

Но это нищенское время было плодоносно. Танцевала Спесивцева. Лопухов утверждал новое понимание классического танца, и под его влиянием юный Георгий Баланчивадзе, известный ныне всему миру как Джордж Баланчин, вместе с Ивановой, Даниловой, Мунгаловой, Костровицкой, Слонимским, Дмитриевым, Эрбштейном, Вайноненом, Лавровским, Гусевым и другими начал неоклассическое движение, определившее потом судьбу балетного театра XX века.

Много раз пересказано заседание, на котором ответственные товарищи предлагали экономить дрова и не топить в академических театрах, что, понятно, означало бы их ликвидацию, а Ленин театры спас. Реже вспоминают мелкую подробность — продлив жизнь опере и балету, Ильич произнес: «А все-таки это кусок чисто помещичьего искусства, и никто это оспорить не может!» Благодаря противоречивости вождя революции, ничего не понимавшего ни в опере, ни в балете, но инстинктивно ощущавшего, что к ним неприменимы цензурно-карательные меры, широко практиковавшиеся им в политической борьбе, наш балет на миг обрел невозможную ни до, ни после того свободу и в ней силы для иной жизни.



Иначе не понять, почему Баланчин, объясняя потом свой отъезд, сказал: «Умер Ленин. От отчаянья я уехал из России». С чего бы отчаиваться? Уже в следующем году на сцену вышла великая Марина Семенова, а за ней целое созвездие замечательных балерин и танцовщиков. Но гений Баланчина словно провидел жесткие рамки, в которые государство поставит балет, избавив его от нищеты, словно провидел статью «Балетная фальшь», оборвавшую искания его учителя Лопухова и задним числом оправдавшую эмиграцию. Не случайно, кстати, именно с Лопуховым связано краткое возрождение балета в конце пятидесятых — начале шестидесятых, вскоре, впрочем, придавленное и в Кировском, а потом и в Большом, куда оно перекинулось.

Если Ленин еще посмеивался над буквальным отождествлением искусства с идейной пропагандой, то верные ленинцы насадили государственное искусство, здравствующее поныне. Нужды нет, что при Сталине культуру держали в узде органы партийные, а теперь — финансовые. Почтенные деятели просят у власти денег на культуру, странным образом забыв старую истину: «кто платит, тот и заказывает музыку» или грубей: «кто ее ужинает, тот ее и танцует». Соответственно принимается балет. Как пел Высоцкий: «Девушки как на подбор, все в белых тапочках».

Говорят, что искусство, равно как граждане России, опять обрело свободу. На деле переменялись только цвета несвободы. Прежде что-то было в карманах, но ничего на прилавках, ныне «Елисейский» ломится от яств, но пуст, поскольку в карманах у большинства пусто. Отличие прежнего, якобы социалистического, порядка от нынешнего, якобы несоциалистического, лишь в том, что прежде частная инициатива и формально была запрещена, а ныне формально разрешена. Но усердием администрации, взятками, налогами и пошлинами она пресекается, удерживается в пределах перепродажи. Начальству это отлично известно. В России дураков нет. Но номенклатура, и новая и старая, после пережитого ею кризиса нашла спасение в таком порядке. Не зря ведь коммунисты голосуют за доверие правительству, которое сами именуют «антинародным».

Когда граждане ограничиваются требованием отдать заработанное, а мастера культуры — выдать обещанное, они фактически признают правомерность порядка, при котором государство, вместо того чтобы обслуживать людей, становится их владельцем и делает что хочет.

Российский гражданин, чтобы поглядеть на народное достояние, хранящееся в Эрмитаже или Третьяковке, платит за вход. Для иностранцев установили даже особую плату, в несколько раз большую. А в Национальную галерею или галерею Тейт в Лондоне, хранящие тамошнее народное достояние, пускают бесплатно всех. Тут проясняется уверенность нашей власти, что она ничем не стеснена и стесняться нечего.

Чтобы вынудить государство исполнять его обязанности и не позволить ему натягивать поводок несвободы, необходимо обеспечить культуре возможность жить не только государственным иждивением. Необходим закон, раз и навсегда освобождающий культуру от всякого рода поборов, начиная с налогов, которые, конечно, на общих основаниях должны взиматься с персональных доходов работников, но не с самих учреждений культуры. Уже это уменьшит число нуждающихся в государственном подаянии. Оперно-балетному театру без него все равно не обойтись, но драматическому станет легче.

В цивилизованных странах давно установлено, что добровольные пожертвования на культуру налогами тоже не облагаются. Это не поблагка жертвователю, а опора культурной свободы. Не только у нас, но и за рубежом нашлись бы люди, готовые жертвовать на поддержание русской культуры, будь у них уверенность, что ни копейки из пожертвованного не возьмут на крылатые ракеты.

Да и государственная помощь культуре должна быть конкретна и иметь проверяемый адрес. Счета Эрмитажа за отопление, электроэнергию или воду должны направляться не музею, а непосредственно государственным финансовым органам, которым надлежит их оплачивать в беспорядном порядке. Точно так же в оперно-балетных театрах, состоящих из нескольких коллективов, государственная дотация должна быть закреплена за конкретными, так сказать, опорными частями.

За посещение театра, конечно, надо платить. Но непомерные цены на билеты меняют состав публики, что немедленно сказывается на художественных коллективах. Иржи Килиан, крупнейший современный хореограф, гастролируя со своим театром в Ленинграде, с удивлением мне говорил о том, насколько точней восприняли его балеты у нас, чем в Москве, а я не без гордыни пояснял, что в нашем городе самый чуткий балетный зритель. Нынче этому зрителю ходить в театр часто не по карману, и зрительская реакция грубеет. А требовательный и понимающий зритель, за двести лет

воспитавшийся, — столь же важное условие успехов балета, как сама ленинградская школа танца. Давным-давно Илья Сельвинский писал о читателе стиха, без которого поэт, как рыба на льду. Многие картины Рембрандта оценили с опозданием, а у балета, как и у танцовщика, шанса на запоздалое признание нет.

Великий Петипа возглавляет труппу и сочиняет для нее свои балеты. Но бюрократическое сознание затвердило этот идеальный образец в виде должности главного балетмейстера во главе труппы. Когда масштабы хореографа и труппы сообразны, ничего лучше не придумаешь. Небольшие труппы легко рождаются и умирают, исчерпав возможности сочинителя. У крупного театра крупные запросы, трудно удовлетворяемые. За полвека в Мариинском было лишь два человека, способных долгое время воодушевлять труппу своим дарованием, — Якобсон и Григорович. Ни тот, ни другой в этом качестве там не задержались.

Якобсон на старости лет выплеснул часть нерастраченного в «Хореографических миниатюрах». Григорович возглавил балет Большого театра, но в последние годы к государственному давлению там прибавилась распря со стареющими актерами, желавшими приспособить новый репертуар к своим слабеющим возможностям, и по ходу ее скудел и талант хореографа, ограничивавшегося уже реставрациями. Но должность Петипа под разными названиями и в Большом, и в Мариинском продолжает главенствовать, и единственным способом лечения труппы кажется замена руководителя.

Состояние Мариинского балета нынче далеко не лучшее, хотя его руководитель Виноградов — не худший среди претендующих его заменить. Телевидение распространяет слухи о его недоказанных уголовных деяниях, но его деятельность руководителя и хореографа, как раз во многом уязвимая, остается без рассмотрения. На мой взгляд, наш балет падает — падает, не забудем, с недостижимой высоты, отнюдь не разом все теряя. Нелепо это падение объяснять действиями злоумышленника. Должность главного эффективна лишь в руках очень крупного хореографа, а таких и среди конкурентов Виноградова нет. Вот и думать надо не о смене лиц, а об отказе от должности, и хотя бы временно перейти к иному типу театра.

Наивно ждать у моря выдающегося хореографа. В России их нынче не видать, да и за рубежом не так уж много. Если кто из них и согласится возглавить нашу труппу, совладать с ее традициями и нравами ему будет не просто. Это не

приглашение на одну постановку. Стало быть, надо обойтись иначе. Труппе нужен сегодня грамотный и дельный администратор, из балетных, но не сочиняющий и способный быть объективным к сочинениям других. Он должен с умом координировать разные направления внутрибалетной деятельности, но не претендовать на художественную диктатуру. Думается, ему принесла бы пользу совещательная коллегия из авторитетных и независимых людей.

Надо прежде всего опубликовать на нашей сцене великую российскую хореографию, сочиненную за рубежом. Французы ведь не стыдились восстановить в Париже «Жизель» по петербургскому образцу. Вроде осознано, что Набоков — классик русской литературы. Но все еще не осознано, что место Баланчина в хореографии еще и побольше будет. Выпадение созданного за границей им, и Мясиним, и Нижинской, и другими нанесло тяжелый удар развитию отечественного балета. Собирать эти выпавшие сокровища полезней, чем в очередной раз перелицевать очередной старый балет.

Что же до новых сочинений, всего нужней сейчас широкое практическое испытание хореографических сил — не поголовно же выпускники расплодившихся балетмейстерских факультетов бездарны, да многие танцовщики, как прежде, и без дипломов пробуют себя в сочинительстве. Параллельно переносу выпавших шедевров на большую сцену надо готовить новые спектакли на лабораторно-студийных началах, показывая их эскизы в исполнении немногих актеров на малой сцене, и отбирать достойное завершения и демонстрации на большой. Вот на что нужна в балете репертуарная часть!

Для выхода на большую сцену денег понадобится побольше, но уже ради ощутимой художественной цели. Еще раньше, чем деньги, наш балет утратил стимулы художественной деятельности. Изобилие народных артистов, о которых народ и слыхом не слыхал, быть может, еще больше, чем нынешняя бедность, пресекало бескорыстную самоотверженность, вне которой искусство не возникает. Крайне редко случается ныне видеть на нашей балетной сцене что-нибудь, купленное «сердечных судорог ценою». А ведь в женской половине труппы еще различимы стройные фигуры с длинными ногами, и очень приличная техника, и даже порой бесспорная одаренность. Но без самоопределения в новом репертуаре яркие дарования прогорают, не сформировавшись, а бывало, и более скромные достигали в живом театре лучших художественных результатов.

Вспомним, что деградация культуры, и балетной в частности, началась не с недостачи денег, а с того, что, давая их, государство душило самое стремление к искусству, предполагающему не только заработок. Меньше всего я хочу сказать, что деньги не нужны и выступления нынешних лидеров культуры необоснованны. Не будем обманываться, без денег культура и впрямь погибнет. Но живя и дальше, как раньше, она и при деньгах погибнет. Трагедии надолго исчезавших с глаз Третьяковки или Ленинки не вчера начались, и сколько подобных.

Наша авторитарная система не способна содержать даже армию, хоть пользуется ею уже для защиты от собственных граждан. Она не способна платить трудящимся жалкую зарплату. Пока государство само ведет хозяйство, денег на культуру у него не будет, как не было уже при Брежневе. Царское министерство двора содержало лишь два оперно-балетных театра — Мариинский и Большой. Советское государство в одной только РСФСР держало более полутора десятков театров по образцу императорских, хоть они частенько и пустовали. Но бывшие богатства России растрочены, а перейти к другой системе, держащейся на состязательности производства, без которой свобода цен — лишь свобода государственного произвола, власть не хочет. Не хочет отойти от конфискационного сознания комиссаров, от владения всем, вмешательства во все.

Отношение к культуре всегда у нас было утилитарным. Балет годился, чтобы показывать приезжим главам государств и правительств. Уланова служила удостоверением расцвета культуры. А государство чуждо культуре и при коммунистах с серпом и молотом, и при бывших коммунистах с двуглавым орлом. Между идеологическими постановлениями и отключением в Эрмитаже отопления, закрытием библиотек и свертыванием прессы разница не так велика, как нам внушают.

Мастера культуры просят у власти денег. Когда каждый день деньги тратились на то, чтобы убивать в Чечне детей, женщин, стариков, многие мастера культуры звали закрыть на это глаза и голосовать за «гаранта конституции», эту войну затеявшего. Что ж, дорогие друзья, кроме себя самих, вам не на кого пенять, что великая живопись под угрозой, распространение книг по стране развалено, да и само просвещение вот-вот прекратится. Чтобы до такого не дойти, надо было недвусмысленно отвергать любое авторитарное правление, воплощает ли его Зюганов или Ельцин, или, может быть, вскоре Черномырдин или Лужков. Но вы предпочли

«добрého правителя», не знаю, кто которого, а снявши голову, по волосам не плачут.

Конечно, и демократические государства не полностью обеспечивают культуру. Но там закон открывает пути к негосударственной заботе о культуре. Баланчин мне говорил: «Разумеется, я не могу свести концы с концами, но за меня платят богатые друзья, например Нельсон Рокфеллер». Вместо того чтобы еще до выборов спасти культуру, людей звали по якобы «дальновидному расчету» голосовать за нынешнего президента. Но против совести искусству, да и культуре вообще, идти трудно. Она жива лишь «при свете совести».

Культура и, во всяком случае, искусство страдают ныне от недостатка вдохновения не меньше, чем от недостатка денег, а вдохновение не выпросить и не купить — оно, согласно Пушкину, не продается. А вот спугнуть его ничего не стоит. Говорящие, что все дело в деньгах, принижают роль вдохновения, словно не оно в нищем послереволюционном Петрограде создавало великое искусство. Но нехватка денег — лишь один из недугов культуры, безоглядно отдавшей государству, и от него не вылечиться, не лечась от давно запущенных других.

## СВОБОДА СУЖДЕНИЙ ИЛИ СВОБОДА ПРИДУМОК?

Можно бы только радоваться, что вот уже более трех лет газета «Мариинский театр» печатает самые разные суждения о спектаклях и, вообще, об опере и балете. Не беда и то, что среди этого разнообразия редакция особо выделила для себя предпочтительное, заявив, что «именно с фигурой Вадима Гаевского во многом и ассоциируется русская балетная аналитика последних двадцати пяти лет». Я, правда, до сих пор думал, что русская балетная аналитика ассоциируется, прежде всего, с ленинградской традицией, восходящей к классическим работам Юрия Слонимского «Сильфида» и «Жизель», а даровитый эссеист Гаевский принадлежит, напротив, к московским театральным критикам, изысканностью литературного стиля утверждающим права субъективного вкуса и субъективного чтения спектакля, особенно балетного.

Субъективность критики сама по себе отнюдь не порок, как уверяли, когда готовые истины об искусстве хранились в отделах культуры соответствующих партийных органов. Всякий критик в большей или меньшей степени субъективен, а истина проступает из совокупности их суждений, помогающей зрителям и театрам ориентироваться. Когда свобода суждений отвергалась, не только «чуждые социалистическому реализму теории», но и всякое вообще несходство с официальной позицией навлекало гонения, и Гаевский тоже получил свою долю. Я дорожу субъективностью критики, лишь бы она не вовсе разрывала с реальностями сцены и жизни, и свобода суждений не понималась, как свобода придумок. К сожалению, по отношению ко мне Вадим Гаевский, беседуя с Павлом Гершензоном, злоупотребил последней, и я вынужден восстанавливать истину.

Трактую интерес Юрия Григоровича к природе зла и психологии злодейства как оправдание злодейства (на тех же основаниях это можно приписать и автору «Макбета» и «Кориолана» или автору «Бориса Годунова»), Гаевский уверяет, что Григоровича за такое осуждал не он один, но и я, грешный, будто бы даже разорвал с Григоровичем из-за «Ивана Грозного». Так прямо и сказано: «Это произошло на "Иване Грозном". Разрыв произошел буквально на моих глазах...» Но только во сне Гаевский мог видеть своими глазами мой разрыв с Григоровичем из-за «Ивана Грозного». Впрочем, досаду у меня вызывает не так даже богатая фантазия Гаевского, как послушное доверие Гершензона, в других случаях ставящего

вопросы остро, а тут даже не спросившего: «Где же это Карп выступает против "Грозного"? — он вроде бы всегда его защищал от нападков». А такой вопрос, к сожалению не прозвучавший, возможно, вернул бы талантливому сновидца на почву реальности.

Для ясности добавлю, что именно моими хлопотами консультировать Григоровича по ходу постановки согласился виднейший историк А.А.Зимин, наиболее внятно среди здравствовавших (Степана Борисовича Веселовского давно не было в живых) писавший о тирании Ивана. После премьеры я имел удовольствие беседовать с Александром Александровичем, который благословил новый балет, чего, при всем известной его принципиальности, никогда бы не сделал, противоречь сказанное балетмейстером его собственному отношению к царю-тирану.

Гаевский объясняет, что я не мог примириться с приписанным Григоровичу оправданием тирана, поскольку был «шестидесятником». Не знаю, считать ли «шестидесятником» самого Гаевского, но он определяет это движение так: «Кто такие "шестидесятники"? Очень прогрессивные люди, которые думали о тоталитаризме, о том, что Власть — это зло, а те, кто борется с Властью — это добро...» Но вот в телефильме, показанном по британскому телевидению, Гаевский, хваля Ольгу Лепешинскую, заявляет, что он и люди, подобные ему, совершенно так же, как и власти, ею восхищались, вместе обретая в ее танце радость. С «шестидесятничеством» в толковании Гаевского такое вяжется плохо, — новаторство Лепешинской в том и состояло, что она воплотила облик, который власть желала придать нашей жизни.

Сложнее с всамделишным «шестидесятничеством». На деле это движение, начавшееся после смерти Сталина, рождалось из веры многих в то, что ужас нашей жизни той поры, когда Лепешинская воплощала счастье, проистекал лишь из личного злодейства Сталина да, может, еще Берии с кучкой сотрудников, а после них пришла пора социализма с человеческим лицом. Уже Будапешт показал, что иллюзии по этому поводу успешно давят танками, но «шестидесятники» надеялись. Когда те же танки вошли в мирную Прагу, надежды иссякли, более последовательные «шестидесятники» дополнили число диссидентов. Потом Горбачев, стремясь преодолеть охвативший страну кризис, «шестидесятничество» возродил, но все те же танки вошли в августе 1991 в Москву и покончили не только с Горбачевым, но и с «шестидесятничеством», то есть с надеждой на гуманное самосовершенствование тоталитаризма.



Однако Горбачев воскрешал «шестидесятничество» уже не просто как дозволенную идеологию, но покровительствовал ему, одновременно допуская широкую свободу слова и печати, то есть, разрешая высказывать и другие воззрения, — и монархические, и либеральные, и социал-демократические, и откровенно национал-социалистические. Поэтому из того, что «Поэль Карп стал тогда публицистом», вопреки Гаевскому, не следует, что он был «шестидесятником». Мои взгляды сложились еще при Сталине, которого я смолоду считал реставратором самодержавия в псевдомарксистских одеждах. То, что он почти поголовно истребил партию, совершившую в октябре революцию, никогда меня не удивляло. Коль скоро ее утопические цели обнажили свою недостижимость, а перейти на рельсы демократии (что еще в годы НЭПа было возможно) партия оказалась неспособна, верх и взяли реставраторы прежних порядков в новом обличье. То была воля не одного Сталина, но заново складывавшегося правящего слоя, дорожившего уже не столько утопиями, сколько реальностями собственного преуспевания. Уже само осуждение преступлений Сталина как плодов культа личности, одной личности, свидетельствовало, что никаких надежд на скорое очеловечивание нашего порядка нет. Я не мог тогда стать публицистом, поскольку не научился удерживать мысль в дозволенных начальством рамках, и потому до «гласности» допускался в печать лишь как исследователь балета, даже и тут всю жизнь получая только синяки и шишки, да еще как переводчик поэзии.

Иначе говоря, я никогда «шестидесятником» не был и надежд на государственный социализм с человеческим лицом, обустроенный подобревшей властью, не возлагал. Никакого конфликта на этой почве у нас с Григоровичем не могло возникнуть. В годы нашей дружбы мы оба прекрасно знали, что существенных перемен сталинский порядок не претерпел. Конечно, Гаевскому странно, что у Григоровича чуть не в каждом балете где-то таится угроза, да и как такому не удивляться, отдавшись радостному вихрю танца Лепешинской. Но мы, к сожалению, видели и другое, и это другое выплеснулось уже в «Каменном» поступью Северьяна и бережных, и в «Легенде», и в «Спартаке», и в «Иване».

В 1975 году, когда последний был поставлен, наш героический ограниченный контингент еще не вступил в Афганистан, наши славные летчики еще не бомбили русских жителей Грозного, но в том-то и сила искусства, что художник интуитивно ощущает происходящее и предстоящее, и

Григорович в самом начале кризиса нашей хозяйственной системы, быть может, и сам того не желая, ощутил, что такое власть, готовая держаться любой ценой, как она растеряна и беспощадна. Естественно, в ожидании радостей неприятно было глядеть на чудище власти в новом балете, и Гаевский, отгоняя страхи, внушал себе и другим, что изображение злодейства — это его оправдание, а угрозы, на каждом шагу нас преследовавшие, сочинил плохой Григорович. Чувства Гаевского понятны, он не одинок. Но я-то тут при чем?

А расхождение у нас с Григоровичем, действительно, произошло, только не в 1975 году, а позднее, в начале восьмидесятых, и не из-за Ивана Грозного, а из-за Вадима Гаевского и его книги «Дивертисмент». Разошлись мы не по содержанию. Даже меня, признаться, поразило, что запал предвзятости Гаевский распространил не только на Григоровича, но заодно и на его жену Наталью Бессмертнову, о которой до этого замужества он писал восторженно. Книга, содержащая множество бездоказательных и ничего общего не имевших с политикой утверждений, ждала развернутых рецензий, возвращающих к реальности, а не политического «разоблачения», с которым Виктор Ванслов выступил в «Советской культуре». Я пытался убедить Григоровича отмежеваться от как бы служащей ему статьи и своим вмешательством остановить карательные меры к редактору книги. К сожалению, ничего у меня не вышло, и это надолго оборвало наши личные контакты. Я тогда же написал большую статью, сопоставив отступления от реальности в книге Гаевского и в статье Ванслова, где их было не меньше, и убеждал будущего читателя, что разоблачительный тон обоих — не лучший способ разобраться в трудных проблемах балета. Но напечатать эту статью оказалось невозможно, о чем я уже в перестройку рассказал в «Неве» №6 за 1986.

Я возвращаюсь к этим давним историям не только ради защиты личной чести. Проблемы с тех пор только обострились и скинули покров благополучия. Чтобы положение исправить, надо понять, почему воистину великий русский балет давно уже не в лучшем виде. Есть беды, терзающие ныне балет всюду в мире. Есть специфически российские, вызванные тем, что государство, прежде содержавшее чуть не пятьдесят балетных театров, но душившее в них художественную жизнь, перестав ее душить, перестало и театры достойно содержать. Есть и более сложные проблемы развития российского балета, форм его бытования, обучения танцовщиков, условий жизни артистов, одинаково несводимые ни к тому, что «мы впереди

планеты всей», ни к готовности сжечь то, чему поклонялись, и поклониться тому, что сжигали.

Но обсуждать надо реальности, а не фантомы. А как раз от обсуждения реальностей Вадим Гаевский уходит. Более кого-либо сделав для утверждения нынешнего руководства Большого театра, на вопрос Татьяны Кузнецовой о впечатлениях от нового «Лебединого озера» (см. Коммерсантъ-Daily, 21 мая 1997 года), — при любой оценке работе программной и принципиальной, — Гаевский, живя в столице, отвечает: «Я и спектакля-то не видел». Или о посещении репетиции: «огорчить балетмейстера не хватало духу. Васильев был очень взнервлен, ждал поддержки, ради этого меня и позвали. Кроме того, я никогда не забуду, что Васильев вступился за меня в дни гонений, которым я в свое время подвергся». Благодарность — прекрасное чувство. Но, может быть, лучше тогда, вообще, помолчать о Большом театре. Это было бы по-человечески понятно.

Но, хоть новая жизнь в Большом началась уже не вчера, Гаевский молчит о ней, продолжая валить нынешние беды на одного Григоровича, давно из театра ушедшего. И опять все сугубо декларативно. Если можно сказать, что мне не нравится «Иван Грозный», почему не сказать, что «Григорович не любит Петипа»? Но чем и где это в наибольшей степени проявилось — в первой «Спящей»? во второй? в «Лебедином»? в «Баядерке»? в «Раймонде»? Об этом ни слова, хотя всюду отношение к оригиналу разное. Прекрасно сказано и в другом месте: «Недаром он из Мариинского театра все-таки ушел». А ведь известно, что не просто ушел, но был отстранен от исполнения служебных обязанностей, и после завершения «Легенды» никаких шансов на новую постановку не имел. Не уйти — означало не быть больше хореографом. Гаевский помнит гонения на себя, но не помнит гонений на других. А ведь в Большой ленинградский хореограф пришел не на должность, а сперва на постановку.

Я обращаю на все это внимание не затем, чтобы отвести разговор от постигшего Большой театр и самого Григоровича в последнее десятилетие его руководства серьезного кризиса, а для того, чтобы искать этому кризису объяснение не в природной злокозненности Григоровича (равно как Ивана Грозного), а в реальных обстоятельствах и в готовности этим обстоятельствам подчиняться. Сегодня мы видим, что противники Григоровича, возглавив театр, подчиняются обстоятельствам куда охотней и усугубляют кризис еще быстрее.

Уже это свидетельствует, что кризис не сводим к козням злых, «чужих», против добрых, «наших», как выходит у Гаевского. Не разобравшись в его общих причинах, в приведших к нему ложных посылках и заблуждениях (в том числе и личных, но не сводя все к ним), мы ничего в жизни Большого не поймем и не преодолеем.

И происходящего в Мариинском не поймем, пока вместе с Гаевским будем думать, что «кризисное состояние в театре есть кризисное состояние последнего времени в театре, — оно не есть кризисное состояние его художественной системы». Опять вспоминается показанный по британскому телевидению фильм о Мариинском театре, где Олег Виноградов объявляет, что он создал лучшую балетную труппу в мире, а Гаевский в связи с обвинением Виноградова во взяточничестве говорит: «Я думаю, что Олег утратил право руководить». Не от этого ли, кстати, обвинения во взяточничестве исчисляется по Гаевскому кризисное «последнее время»? Приходится так думать, поскольку менее десяти лет назад, завершая обсуждение московских гастролей, в котором немногие критические голоса тонули в хоре непомерных похвал, Вадим Гаевский вышел вперед и громко произнес: «Олег Михайлович, я хочу, чтобы вы знали, что мы вас любим!», на что в нынешнем трехполосном интервью и намека нет.

Я про взяточничество Виноградова ничего не знаю и знать не хочу. Как говорил Достоевский, объясняя, почему, услышав о готовящемся покушении на царя, он не попытается его предотвратить: «Разве это мое дело? Это дело полиции». Пусть даже и о полиции, и о прокуратуре нынче говорят то же, что и о Виноградове, я не стану в это вдаваться. Меня сейчас беспокоит другое. Меня беспокоит балет, и я понимаю, что, если Виноградов уйдет как взяточник, то происходившее долгие годы, в течение которых Гаевский его любил, не будет осмысленно как *кризис художественной системы*, и Виноградов тоже прослывет очередным злодеем, хоть и по другой части, а вместо него тоже поставят отнюдь не лучшего.

Между тем кризис начался не при Виноградове, а еще в те поры, когда власть душила художественную жизнь, вспыхнувшую здесь после смерти Сталина. Пора разобраться, что сломалось тогда, а что еще раньше, когда крупнейшие российские таланты так или иначе были отлучены от этого театра. При Виноградове кризис лишь дошел до точки, обрел законченную форму самодержавности главного балетмейстера, отчасти терпимой лишь там, где этот главный не просто гражданин начальник, но творческий мотор труппы. Пока

Григорович регулярно ставил, и речи не было об упадке. За десять-пятнадцать лет труппа при нем ощутимо выросла. Все ведущие артисты, начиная с Васильева (за вычетом разве одной Плисецкой, сформировавшейся раньше), обрели себя с его помощью, прежде всего в его балетах, сколько бы продажные перья не переписывали теперь историю. А перестал ставить, — чему мешали разные обстоятельства, не только личная усталость, — и труппа двинулась вспять, и без него движется туда еще быстрее. И ведь судьба его предшественника Леонида Лавровского, смолodu поставившего «Катерину», «Фадетту», «Ромео», а потом в Большом надолго замолчавшего, схожа с судьбой Григоровича, пусть больше поставившего. Видимо, и это не случайность, а тоже порок системы.

При Виноградове внехудожественное единоначалие создало атмосферу пренебрежения художественными ценностями и творчеством как таковым. Различие между дарованиями и бездарностями стерлось. Не зря новые сочинения, при нем здесь осуществленные, ушли, как не были. А прежде в Кировском, даже в худую пору, с объективной реальностью иногда все же считались, хотя бы в отношении старого репертуара. При Сергееве (не говоря о Гусеве) исполнение старого репертуара было лучше, чем нынче, потому, что в кулисе сидел Лопухов и глядел на танцующих, а на него репетиторы оглядывались. Когда Лопухов ушел, Сергееву с его зорким глазом еще многое удавалось в исполнении уберечь, хоть сочинительство и скудело. Но Виноградов, претендуя определять исполнение старого репертуара, был несопоставим ни с Сергеевым, ни с Гусевым, а никто другой стать с ним рядом в качестве хранителя наследия не мог, поскольку тогда пришел бы конец единоначалию.

Намеренно или ненамеренно полемизируя с моими многочисленными высказываниями, Гаевский утверждает, что Мариинский театр — это театр артистов, а вовсе не хореографии. В советское время он признает за ним создание всего лишь трех балетов. Не будем указывать на упущения, останемся на миг при этих трех балетах. Но в Большом-то Гаевский и одного назвать не может! А ведь в приверженности хореографии и состоит преимущество нашего театра, позволявшее Большому, театру артистов, жить за его счет. Мариинский потому и не умирал, что жить для него изначально ставить новое, тем поддерживая жизнь и в старом, а губили его пустые годы, годы бездарных постановок, совершаемых лишь ради отчетности. За годы, протекавшие после смерти Сталина, поколение Моисеевой, Осипенко, Колпаковой проявило себя

ярче других потому, что совпало с непустыми годами. А сколько в другие годы было чудесных артистических талантов, так и не обретших себя, уехавших или кончивших совсем трагически. Сегодня в театре опять появились одаренные люди. Но смешно думать, что они уцелеют и разовьются, если их не затронет пламень живого творчества, какого в театре давно нет.

Стоит помнить о главном различии меж оперой и балетом и последствиях этого различия для творческой жизни театра. Партитура оперы — готовое сочинение, и, как драму, театру надлежит его лишь исполнить, то есть интерпретировать. Музыкальная партитура балета — половина сочинения, она должна быть дополнена партитурой хореографической, отнюдь не сводимой к тому, что в опере и драме именуется «постановкой». Иначе балетному театру исполнять нечего. Соответственно, балеты с одной музыкой, но с разной хореографией — это совсем разные сочинения, и достоинства музыки на хореографию автоматически не распространяются. Уже оттого, что за год с небольшим на сцене возникают новые интерпретации таких прославленных опер, как «Катерина Измайлова», «Саломея», «Парсифаль», театр иначе дышит. Балету для аналогичных результатов требуются куда более сложные и напряженные усилия. Прежде всего, хореографическую партитуру прославленного балета по нотам не освоишь, она надежно передается все еще только по старинке — «от ноги к ноге».

А ведь нужда в прославленном репертуаре у нашего балета еще острее, чем у оперы, поскольку во многом российская хореография с 10-х годов XX века развивалась и уцелела на зарубежных сценах, а в России неизвестна. Иные довольны уже тем, что наши земляки оказали определяющее влияние на балет XX века всюду в мире. Меня бы, однако, больше радовало, если бы Мариинский театр, от которого все пошло, заботился о том, чтобы подаренное миру его сыновьями и дочерьми существовало и на его сцене.

Еще сложнее в балете создание нового репертуара, новых хореографических партитур, возможное (опять в отличие от оперы) лишь непосредственно в стенах театра. Оно, конечно, плодотворно, прежде всего там, где есть Петипа, или Баланчин, или Килиан. Но когда подобных нет, — а мы даже не знаем, потому ли их не видать, что перестали рождаться таланты, или потому, что таланты сбиты с толку ложными ориентирами, — театру необходима испытательная лаборатория по созданию новых балетов, лучшие из которых будут вынесены на большую сцену. Именно в ходе лабораторной работы проясняются

интересы и возможности хореографов и артистов, а тем самым и сфера возможностей театра. Эта лабораторная работа, равно как отбор для репатриации уцелевших на Западе работ наших соотечественников, и, разумеется, забота о достойном исполнении старого классического наследия, на началах самотека не слишком успешны. Тут необходимо влияние людей, обладающих хореографической культурой и художественным вкусом. На подобных людях всегда держался балетный театр, и я не думаю, чтобы в новых поколениях их вовсе не стало. Просто причастность к культуре, равно как и само внутреннее стремление к искусству, давно не считаются у нас желанными качествами. Их оттеснили так называемые «деловые и политические». Вот и пожинаем плоды.

Все это, конечно, надлежит не раз и не два обсуждать и обдумывать. Менее всего я хочу навязать свое понимание вещей, почему и ограничиваюсь здесь немногими замечаниями. А письмо это пишу, чтобы предупредить, хоть отчасти уже задним числом, что любое обсуждение и обдумывание плодотворно, только если держаться объективной реальности, не пренебрегать ею и, тем более, не извращать ее заведомо. Даже из лучших побуждений, не говоря о других.

6 июля 1997 года

**КОГДА НЕ НУЖНА ХОРЕОГРАФИЯ, ЗОВУТ  
ДОРОГОГО КУТЮРЬЕ**  
(интервью П.Гершензону)

**— Большой театр гастролировал в Питере. Каковы ваши впечатления? Что такое Большой театр сегодня?**

— Большой театр — часть нашей большой страны. Едучи как-то в театр, я купил газету «Русский Телеграф». На первой странице кто-то писал: раньше считалось, что нужна идея, а теперь поняли, что качество. Автор убежден, что он не такой, как те, прежние. А на деле такой же, потому что, как идея не доходит без качества, качество не приходит без идеи. Сегодня Большой (как и Мариинский) хочет создать качество без идеи. И хотя в труппе есть способные люди, в основном мужчины, этого мало. Они должны пробиваться сквозь груз, позволю себе сказать, безыдейности.

**— О какой идее вы говорите?**

— О какой-нибудь. Мне все равно, какой. Искусство станет нужно мне, зрителю, когда оно будет нужно ему, художнику. А иначе оно не нужно никому.

**— Вы считаете, что Большому искусству сегодня не нужно?**

— Сегодня, к сожалению, в большой мере это «искусство для главискусства». Зачем балет? — потому что в приличной стране он должен быть — при царе был, при советской власти был. Можно дипломатов водить. Так они балет и душили. Мариинский придушили раньше — уже лет тридцать пять назад. А Большой как-то сумел выжить, потому что Сталин в Москве умер, а в Ленинграде он не умирал. Поэтому Большой театр немного продлил себе жизнь. Но потом и там все пришло к тому же, хотя и несколько другим путем.

**— А если конкретней?**

— Пожалуйста, я видел балет «Спартак». И если говорить об общем духе танцевания, мне показалось, что этот балет артистам не нужен. Лиепе, Васильеву, тогдашнему кордебалету он был нужен. Я не знаю, задумывались ли они над тем, что танцуют. Лиэпа понимал — он был человек неглупый. Но они чувствовали, что это их участие в очень большой жизни, которая по ту сторону рамп. А сегодня нет этого. Выходят красивые мальчики, достаточно квалифицированно двигаются, прыгают, но все — ни к чему.

**— Им не нужен «Спартак» — может, им нужно что-то совсем другое?**



— Это и была моя первая мысль. Когда я посмотрел спектакль, я подумал: почему это происходит? Потому ли, что Григоровича нет в театре, и он не держит все это своей жесткой рукой, или потому, что Басаев, Дудаев — это не герои сегодняшних артистов, тогда как венгры и чехи воспринимались в прошедшие времена иначе? В премьерных «Спартаках» были эти ассоциации, а сегодня их нет, и плевать артисты на все это хотели.

— **Вам не кажется, что ассоциации с Чехословакией 1968 года вы навязываете молодым Васильеву и Лиепе?**

— Я не знаю, думали ли они об этом. Я только говорю, что то был спектакль об империи и о людях, которые не хотели в империи жить.

— **Может быть, из этого следует, что историческое время балета «Спартак» закончилось?**

— Вот и я думал после первого спектакля, может быть историческое время «Спартака» для России кончилось?

— **Но, может быть, и художественное время его кончилось? И все это не проблема труппы Большого театра, а проблема самого балета «Спартак»?**

— Повторяю: это и была моя первая мысль, но они тут же ее опровергли.

— **Каким образом?**

— Следующим спектаклем — «Укрощением строптивой». Там нет этой темы, там вообще нет никакой политики, там речь о другом. Но опять... мне не хочется пользоваться словом «небрежность» — это не небрежность, они все могли бы сделать... Я говорю о приблизительности. Нет четкости акцентов, нет содержательного движения в речитативах. Ведь этот балет — поразительно смешные и завлекательные обмены танцевальными речитативами! А здесь было скучно. Совсем другим был этот спектакль в оригинальном исполнении: все что хотите про него можно сказать, но это не было скучно!

— **В чем проблема?**

— Проблема в том, что, не имея содержания, искусство не может найти форму. В этом суть. Но когда артисты Большого начинают считать пародии Ратманского, все меняется.

— **Вы считаете это пародиями?**

— Конечно. «Прелести маньеризма» — бесспорно. «Сны о Японии» — более сложный случай. То, что делают Фадеечев, Ананиашвили, — это «японизмы», но Уваров, показывающий нам, как русский парень изображает японца, — не хуже, если не лучше. Так вот, когда они делают Ратманского, начинают казаться, что это другая труппа. И что прикажете думать: что

Филин, Уваров, Фадеечев — замечательные артисты, а остальные плохие? Да нет. Я так не думаю: по физическим данным те тоже неплохи. Но почему это так странно распределяется по спектаклям? Здесь выразительность, точность, ирония, ум. Там... При том, что я не считаю сочинения Ратманского очень значительными. Это наброски, сделанные с прекрасным чувством стиля, с чувством юмора. Но я еще не рискую сказать, что Ратманский — балетмейстер крупный. Я могу сказать, что это хореограф культурный, и люди его сочинения исполняют заразительно. Я уж не говорю про Терехову, которая в этих балетах была просто превосходна. Кстати, вот вам артистка, четверть века проработавшая в Мариинском, и все вышеперечисленные качества в случае с Тереховой были видны давным-давно: с одной стороны, танцевальная форма и технические возможности, с другой — дарование комедийной танцовщицы. Но никто об этом не подумал. И не одна она была в таком положении. Все ее сверстницы оказались в той же ситуации: они получили от советской власти все почетные знаки — все было очень благополучно. Не было только художественного результата, соответствующего их дарованиям. Все, что происходит сегодня в Большом, близко к этой ситуации. Да, есть люди, они могли бы, если бы их направить в сторону настоящего искусства.

— **А где оно, настоящее искусство?**

— Вот я вам и говорю, даже в миниатюрах Ратманского — это настоящее искусство. Может быть, небольшое. Но в искусстве важна подлинность. Масштаб определяется потом.

— **В остальном вы подлинного искусства не увидели?**

— Я увидел его еще в том, как Светлана Лунькина танцевала «Жизель». Это тоже настоящее искусство, и это хорошая девочка, если ее не развратит успех, достигаемый вне потрясения у незаинтересованного зрителя. Не у президента, не у клакера, а у того человека, который любит балет и ходит в него. Но беда в том, что такой человек сегодня не может пойти в балет, потому что это ему не по средствам.

— **Хорошо, может быть, вы пройдетесь по названиям, показанным на гастролях?**

— Можно по каждому, но куда идти — вот вопрос. Два спектакля тридцатилетней давности. Два — старая классика, в одном случае, слегка подправленная («Жизель»), в другом («Лебединое озеро») — ну, это тяжелый случай...

— **Григоревич полностью сменил классический ландшафт в Большом, переставив практически все спектакли. Сейчас началась новая ревизия. Каждый новый**

## **глава Большого балета начинает с перестройки фундамента.**

— Ваша концепция неверна. Мы считаем сосредоточение Григоровича на пересмотре классики моментом его слома (не будем сейчас выяснять, кто в этом виноват). Правку классического репертуара он начал довольно поздно. Не считая «Спящей красавицы» 1963 года, с которой началась его работа в Большом, он поставил два классических спектакля, но совершенно иначе, чем последующие — «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот». Он сделал «Щелкунчик» в 1964 и «Лебединое» в 1969 — спектакли совсем другого рода. Это был именно Григорович, а не отредактированный Петипа. Это надо различать. Принято писать: «Лебединое озеро» Григоровича, 1969 год. Но это попросту вранье. В 1969 году Большой театр на генеральной репетиции действительно показал «Лебединое озеро» Григоровича — потрясающий спектакль и, по-моему, лучшее, что поставил Григорович в своей жизни.

**— Тем не менее, лебединая картина Иванова им была сохранена.**

— Это был спектакль, опирающийся на открытия Иванова и Петипа и додумывающий эти открытия в XX веке. «Лебединое» Иванова-Петипа был гениальный спектакль, но не вполне сознававший свою гениальность. А Григорович, позволю себе сказать, довел его до самосознания. И когда Фурцева увидела и поняла, о чем тут речь, она запретила показывать спектакль в таком виде, и он пошел изуродованным по ее указаниям. Он уже не отличался ни от «Лебединого озера» Сергеева, ни от спектаклей других возобновителей: ну так, поновее, покультурнее, быть может. А то «Лебединое» было потрясающе. И когда происходил запрет этого спектакля, я помню, как несколько композиторов пытались объяснить Фурцевой, что написал Чайковский. Но артисты Большого театра спектакль не защищали. Им было все равно. А когда в 1961 году в Ленинграде уничтожили «Легенду о любви» того же Григоровича, то артисты стояли насмерть. Ирина Колпакова возражала всем начальникам, которые приходили его душить. Трагическая история «Лебединого» в Большом стала первым толчком к разладу Григоровича и труппы. Так или иначе, Григорович не начинал с пересмотра классики. Он начинал с того, что ставил свои спектакли. А Васильев начинает с пересмотра классики.

**— Вы думаете, эта практика порочна? Вы считаете, что Васильев должен был начать с постановки собственных балетов?**

— Я не уверен, что Васильеву вообще надо ставить, хотя танцовщику такого дарования простительно все. Васильев занял административный пост. Очень может быть, что он прекрасный администратор. Но зачем директору театра ставить балеты?

— **Тем не менее, он переделал «Лебединое озеро» и подретушировал «Жизель».** Давайте поговорим о них.

— «Жизель» он почти не тронул: в первом акте заменил вставное pas de deux, назвав его pas d'action...

— **Хотя никакого action там нет...**

— Это так: танцуют четыре девочки и четыре мальчика. Мальчики танцуют легко и изящно. Можно и так, а можно этого не делать... Увеличена роль Ганса, как и имя его удлинено — Илларион. В этом страшного ничего нет, если бы не две верхние поддержки на переднем плане, когда Илларион поднимает Жизель...

— **Это преступление против «Жизели»?**

— Если никто не убит и не обворован — это не преступление. Просто это меняет характер отношений Ганса и Жизели. В том спектакле, который сочинил Перро и танцевала Карлотта Гризи, таких отношений не было и быть не могло. Если бы Васильев поставил на эту музыку другой балет, вполне могли бы быть и другие отношения. Ходите на голове, если делаете свою вещь. Но если вы вторгаетесь в готовую, нужно хоть как-то считаться с предшественниками. А вот когда бывшее хореографическое содержание игнорируется, а нового нет, тогда нужны какие-то дополнительные средства. Тогда приглашают дорогого кутюрье, и он шьет дорогие костюмы. Знаменитый кутюрье прекрасно понимает, как одеть людей для светской жизни. А балет — не светская жизнь. И когда есть стремление превратить балет в светскую жизнь, ввести сцену в круг этого собрания, тогда и выходит друг графа Альберта в феске и с серьгой в ухе. Возможно такое? — может быть. Но зачем? Мы хотим искусство извлечь из жизни и вынести на сцену. А здесь все тот же старый советский способ: вынесем жизнь на сцену. Конечно, жизнь не в ее грязи, не подножный реализм, а высокий реализм наших идеалов. Прежде это был социалистический реализм, а теперь это модный кутюрье... Только что я прочитал в какой-то статье, что Ульяна Лопаткина спасла «Лебединое озеро» от нафталина, которым его посыпал Константин Сергеев. Оставим в покое Лопаткину — мы говорим сейчас о Большом театре. Признаюсь, я не защитник сергеевских редакций, я все время полемизировал с ним по поводу его правок и замен. Можно говорить о том, что он сделал так, а что не так. Но будем справедливы, Сергеев

понимал: то, что сделал Лев Иванов — нельзя ломать. Он это сохранил, и кое-что еще важное сохранил для конструкции спектакля. Да, нафталин: но из этого нафталина мы все-таки достаем мех, который сохранился благодаря нафталину! Воротник-то цел! А вместо этого нам пытаются объяснить: смотрите, как здорово! Мы разрезали вашу шубу и пришили ваш мех в виде хвостика! Я имею в виду «Лебединое озеро» Владимира Васильева.

И тут я должен сказать, что ходил смотреть балет Большого театра с бесконечным сочувствием. Даже «Спартак» и «Укрощение строптивой» у меня вызывали сострадание. Мне не хотелось бы, чтобы мои впечатления от «Лебединого озера» Васильева перевесили мое сочувствие к театру, потому что мне кажется, что даже «Лебединое озеро» — не повод плясать на тризне. Тем не менее, «Лебединое озеро» стало для меня тяжелым ударом. Я не ожидал, что можно вот так. Старое, конечно, устаревает. Но искусство не делится на старое и новое. Оно делится на то, которое уже есть, и то, которое мы хотим создать. Я за то, чтобы создавать как можно больше и даже за то, чтобы потеснить то, которое есть, — и дай бог! Но потеснить в честном соревновании, а не в уничтожении. Если вы хотите писать лучше, чем Толстой и Гоголь, — валяйте! Но только не сжигайте Толстого и Гоголя. Вот нехитрая мысль. Можно что угодно говорить про Григоровича, можно что угодно говорить про Яacobсона, но когда они показывали свои новые работы — зал стоял!

#### — А сегодня триумфа не было?

— Откуда же ему быть, если все решается просто: «Лебединое озеро» уже есть, а мы сделаем его еще лучше. Васильев ведь абсолютно чистосердечен. Я бы не хотел, чтобы вы принимали сказанное за стремление изобразить Васильева неким злодеем. Он исполнен самых лучших побуждений. Просто... как бы это лучше сказать... у него другая профессия. Когда президенту Ельцину предлагали назначить Васильева руководителем театра, ему не объяснили, что есть люди, которые танцуют, а есть люди, которые сочиняют балеты. Я вообще не убежден, что театром должен руководить человек, который сам сочиняет балеты. Господь Бог дал Васильеву поразительный талант — но один. А мы хотим, чтобы огромных талантов у него было два. Но на моей памяти только у Вахтанга Чабукиани было два этих таланта. У Васильева двух талантов нет, и не будем его за это ругать. Он полон лучших намерений, но известно, куда приводят благие намерения. Мы говорим о Большом театре, но перед глазами надо держать оба: и

Большой, и Мариинский. При всем их различии они братья. У Мариинского есть только одно преимущество — историческое. Мариинский театр есть родина русского балета, но поскольку во всем мире балет в XX веке рождался почти заново, то он и родина мирового балета. От этого никуда не денешься.

— **Вы считаете, что эта генетическая особенность и спасает сегодня Мариинский театр?**

— Это не генетическая особенность. Если консерватизм помогает не сломать Зимний дворец, Исаакиевский собор, Адмиралтейство, — то это дает вам некоторые преимущества. Искусство всегда есть. Нельзя думать, что искусство начинается с нас. Это очень распространенная версия.

— **Но Большой театр не исчерпывается Владимиром Васильевым. В Большом много народу. И как им всем быть?**

— Вот Нина Ананиашвили затеяла свою антрепризу. Я не большой поклонник ее танцев в ее коронных ролях, но я восхищен тем, как она пародирует у Ратманского те танцы, которые сама танцует. Люди не всегда ощущают, в чем их сила. Я приветствую ее инициативы: если мы сегодня увидели в репертуаре Большого театра один новый спектакль, то этот спектакль принадлежит Нине Ананиашвили. Вот парадокс: Васильевым как танцовщиком я восхищаюсь, его деятельность в театре у меня вызывает большие сомнения. А Нина Ананиашвили — не моя героиня, но я считаю, что она сделала очень важный и полезный Большому театру шаг. Это не призыв снять Васильева и назначить Ананиашвили. Но я смотрел вещи Ратманского с чувством удовлетворения: может быть, теперь и еще кто-то что-то принесет в театр. Я возлагаю надежды на личные инициативы в театре. Но мы должны сознавать, что не каждый, кто заговорит, дарует нам откровение. В какой-то газете я прочел интервью с Николаем Цискаридзе, где он нам все объяснил про «Жизель» и про всякое другое. Об этом интервью много чего можно говорить. Но меня занимает даже не этическая сторона его речей о коллегах. Меня потрясло его заявление, что он не рискнул бы танцевать с Асылмуратовой, потому что «два нацмена на сцене — это чересчур».

— **Будь он танцовщиком, к примеру, American Ballet Theatre — его бы сразу вышибли с работы с волчьим билетом за нарушение политкорректности. Но ангажемент в АВТ Цискаридзе не угрожает, а в Большом театре не знают, что такое «политкорректность». Мы в России, а потому, вам не кажется, что это просто глупая шутка?**

— Конечно, в России не стесняются в выражениях, но я все-таки думаю, что на торжественном приеме с высокими лицами из Кремля Цискаридзе матерных слов употреблять не будет. За личные поступки отвечает не Россия, а каждый сам по себе. Что же до шутки, то шутка неудачная, а для балета втройне. Русский балет сделали француз Петипа, швед Иогансон и итальянец Чекетти. Тем не менее он русский, потому что это оценил именно русский зритель. В заявлении Цискаридзе есть житейский опыт, который нельзя навязывать искусству. Вахтанг Чабукиани не мог сказать про себя: я — нацмен. Он говорил: я — грузин. Он не был нацменом, он был русский танцовщик. Я говорю не про межнациональные отношения — это другой разговор. Я говорю о сознании того, что есть в балете национального. Вспомнить о Цискаридзе меня заставило «Лебединое озеро» Васильева. Когда Царевна-Лебедь (бывшая Одетта, она же Одиллия) выходит в кокошнике, то, вероятно, затем, чтобы объяснить, что она не нацменка. «Лебединое озеро» — и так несомненно русский спектакль. Зачем же это аффектировать? Чайковский написал балет по сказке немецкого писателя, первым этот балет ставил чех. Если вы ощущаете свою неполноценность в искусстве, вы порой начинаете кричать: я немец, я француз, я русский, я еврей, я советский человек, — как бы компенсируя этим то, чего не хватает вашему искусству. Все это чепуха! Вы в теле вашего искусства покажите, кто вы, а не надевайте кокошник. А иначе разрушается космополитическое сознание, которым дышит балет. Конечно, петербургская классика. Но ведь она не петербургская, а европейская. Мы не можем от этого отречься. Не жаль, что мы много отдали Европе, жаль, что мы сами этим не владеем. А иные и не хотят. Наша публика может подумать, что за Петипа сразу следовал Ростислав Захаров. Но между ними громадный художественный хребет. Давайте его восстановим. И выяснится, что у нас не одна традиция, а пятнадцать: не только Петипа, но и Нижинский, Нижинская, Баланчин, может быть даже Лифарь, конечно, Мясин...

— **Но рынок хочет от нас только канонических названий. Рынку все равно, кто поставил «Лебединое озеро» — Васильев или Лев Иванов. Нафталином называют не только «Лебединое» Сергеева, но и «Свадебку» Нижинской, «Весну» Нижинского, нафталином называют и «Симфонию до мажор» Баланчина, вспоминая о том, что она поставлена пятьдесят лет назад.**

— Но ведь надо понимать, зачем это делается. Это искусство хотят ликвидировать, а на его место поставить нечто

другое. Можно ликвидировать оперу Большого и Мариинского и вместо нее поставить «Битлз» — если они у вас, конечно, есть. Но, во-первых, их нет, а во-вторых, Коvent-Гарден никто не закрывал, когда появились «Битлз». Люди шоу-бизнеса делают свое дело, пользующееся спросом, но не надо превращать балет в шоу-бизнес. Все-таки человек, который не видел «Спящую красавицу» Петипа, не знает, что такое балет. А если «Спящую» уничтожат, то и не узнает.

**— Превращение балета в шоу-бизнес — это и есть то основное впечатление, которое вы вынесли с гастролей?**

— Нет, до этого еще не дошло. Но в Большом, как, впрочем, и в Мариинском, наблюдается утрата «балетности», а без нее остается шоу-бизнес. Если бы это уже было шоу, оставалось бы только петь похоронные песни. В том-то и дело, что это еще не конец. Я не хочу говорить «балет надо спасти», но надо, чтобы он выжил. Положение в театрах очень схоже. Из того, что у них лучше мальчики, а у нас — девочки, не следует, что разница принципиальна. Почему же идет дикая вражда, и одни уверяют, что Большой театр — это суцая чепуха, а другие, что Мариинский — это нафталин? То, что говорится о нафталине — то есть фактически о непреходящих ценностях хореографического искусства, — в одинаковой мере свойственно и Большому, и Мариинскому театрам в лучших их работах. Нафталином часто называют то, что уцелело от балета, от балетности, то есть от искусства мыслить движениями душевной жизни. Завершая гастроль, Владимир Васильев обратился со сцены с речью, в которой поблагодарил всех участников, всех помогавших гастролям, прекрасно сказал о священных стенах и сцене Мариинского театра, на которой танцевало столько великих танцовщиков. Но он не вспомнил, что на этой сцене родилось хореографическое искусство, которое переменяло балет и его место в мире, что здесь работал величайший хореограф XIX и величайший хореограф XX века. На них-то и надо, ориентироваться. Он вспомнил только танцовщиков. Хореографы в его сознании на третьем плане. Пока мы не откажемся от сведения балета к одной профессии — профессии танцовщика, а вторая профессия — сочинение хореографии — будет лишь обслуживать танцовщиков, которых называют «божественными звездами мирового балета», пока наше сознание не откроет самоценности хореографии как искусства — ничего хорошего не будет. Это ключ ко всему.



## О НАЗНАЧЕНИИ БАЛЕТА

Мы глядимся в зеркала, отвлекаясь от того, что по ту сторону стекла отнюдь не мы, даже не наши двойники, а кто-то мучительно на нас похожий, но совсем другой, и родинка с правой скулы у него на левой. Большой балет в некотором роде такое зеркальное отображение Мариинского, у нас получше женский кордебалет, у них мужской. К столь простым оппозициям дело, однако, не сводится, но первые за двадцать два года спектакли Большого вынуждают сопоставлять, и это обращает не к различию преимуществ, а к сходству состояния.

Со смертью величайшего хореографа XX века Джорджа Баланчина едва ли не всюду в мире интерес к балету трансформировался, обрел в сознании нового большинства зрителей другое соседство. Рядом уже не великие поэты, Гейне или Готье, не великие музыканты, Чайковский или Стравинский, а прославленные шоумены. Пугаться не следует — порядок общий, он легко просматривается и в других искусствах. Просто балет, состоящий в мышлении физическими движениями о душевной жизни, при переводе в слишком прямую наглядность теряет больше других. На фоне этого вяло текущего в мире процесса появляются крупные хореографы и незаурядные танцовщицы и танцовщики, но в России все вздыблено хозяйственным обвалом. Прежняя власть, административно корёжа художественную жизнь балета, все же поддерживала его существование. При собственном оркестре труппа размера Большого или Мариинского в принципе некупаема, а у нас цены на билеты были невысоки, и, отнюдь не разделяя вкусы власти, балет могли посещать те, кто его любил. И они — этот парадокс советской художественной жизни все еще не осмыслен — взрывами аплодисментов или безмолвием тоже влияли на театр. Ныне поддержка государства ослабла, а люди обнищали. Даже такое событие, как приезд Большого, не всех стойких его любителей собрало. На все теперь другие мерки. Нет хореографов, даром что наша консерватория и московская театральная академия пекут их в избытке, — ну что ж, оказывается, театр может жить и без новых спектаклей. В гастрольном репертуаре «Спартак» сочинения 1968 года, «Укрощение строптивой» сочинения 1969 года, классическая «Жизель» в подправленном и «Лебединое озеро» в радикально переработанном виде. Единственный новый спектакль образуют две работы Алексея Ратманского, причем первая, «Прелести маньеризма», создана по инициативе Нины Ананиашвили за пределами театра, и лишь вторая, «Сны

о Японии», — в его стенах. В Мариинском с обновлением репертуара не лучше. Но двадцать два года назад Большой привез не только новую постановку «Щелкунчика», но и совсем новые тогда балеты: «Кармен-сюита», «Спартак», «Анна Каренина», «Иван Грозный» и «Ангара». Оценивать их можно по-разному, но характер жизни театра явно изменился.

Внимание в таких обстоятельствах обращено к исполнению, но без интереса к сочинению исполнение сосредотачивается на своей технической стороне, и неизбежно только она и воспринимается зрителем. Иные московские рецензии на спектакли Мариинского бывали перечнем технических замечаний, порой даже дельных, но без выяснения художественного ущерба, наносимого сочинению, а он не всегда одинаков. При всем стремлении к совершенству, как нынче говорят, перфекционизму, есть различие меж художественной точностью, немислимой без технической, и техническими оплошностями не столь уж существенными. Когда Пушкин писал: «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю», он ведь не призывал делать ошибки.

Исполнение «Спартака» и ошибкой не назовешь, все вроде делают, что поставлено, но господствует приблизительность. У Мариса Лиепы, первым исполнявшего роль Красса, прыжок был небольшой, но выдающийся артист вместе с хореографом обращал свой недостаток в достоинство, подчеркивая земной характер своего героя, резко контрастировавшего с вроде бы физически слабым, но в поисках свободы взлетающим в воздух Спартаком-Васильевым. Этот пронизывающий спектакль контраст завершился как бы положением во гроб вождя разгромленного восстания, и легко читавшиеся ассоциации преображали физическое поражение в духовную победу. Теперь Красса танцует В. Непорожний, у которого с прыжком получше, чем у Лиепы, и он еще красивее Лиепы, который был весьма недурен собой, но физическое превосходство не становится художественным. У Спартака-Ю.Клевцова прыжок хоть и похуже, чем у Васильева, но он тоже танцовщик недурной. Оба прыгают, оба хорошо выглядят и радуют глаз, а благодаря костюму и сюжету нетрудно догадаться, кто есть кто, но к этому все и сводится. Сетуют на травму А. Ветрова, который, говорят, в роли Красса очень хорош, чему я охотно верю, но я ведь и о Клевцове и Непорожнем менее всего хочу сказать, что они плохие танцовщики. Та же самая приблизительность свойственна массовым танцам, фрагменты которых на премьере соотносились психологически остро, и

кордебалет был в спектакле не менее важен, чем главные герои. Абстрактно рассуждая, кордебалет танцует вполне прилично, но решительно пренебрегая тем, что и зачем он танцует. Оно, конечно, в дни премьеры, в апреле 1968 года, уже веяла пражская весна, будоражившая память о танках в Будапеште. Антиимперский дух парил над зрительным залом Большого, передаваясь сцене, думали там об этом или не думали. Еще стоял на Лубянке железный Феликс, а в нескольких десятках метров ниже, в главном театре страны, шел антисоветский балет, за который создателям еще выдали Ленинскую премию. Не так проста была жизнь в условиях несвободы, требовавшей художественной точности от солистов и кордебалета. А пришла вроде бы свобода, и мотивы переменялись. Грозный мало для кого ассоциируется с Будапештом и Прагой. Мэра, который обещает «показать» чеченской диаспоре, проживающей в столице с незапамятных времен, дружно поддерживают москвичи. А разделяя их взгляды, что же еще делать в балете «Спартак» как ни показывать свои красивые ноги и тела, свою способность легко двигаться, прыгать, вертеться, какие могут быть еще претензии? Ну было две тысячи лет назад какое-то восстание! Нам-то что? Можно сказать, что балет содержательно устарел, можно сказать, что люди бессодержательно обновились. Я, понятно, имею в виду лишь сидящих в зале, но ведь они на сцену влияют.

Речь не только о смене политических идей. В балете Д. Крэнко таковых нет, он, так сказать, о странностях любви, и стиль совсем другой. Спектакль явно вдохновлен балетом Лавровского «Ромео и Джульетта» и тоже живет речитативами, только ироническими. Он близок нашей традиции и оправданно перенесен уже новым руководством на сцену Большого. Но художественная прилизанность царит и в нем. Е. Андриенко начинает свою Катарину вполне отчетливо, грубыми жестами рук и ног. Не уверенный, что грубость — лучшая краска для героини, я все же обрадовался, что актриса хотя бы тянется к какой-то определенности. Но первые раздоры с Петруччио проходят, игре надлежит стать сложней, а последний дуэт должен явить новую Катарину, чтобы мы поняли, как говорится у какого-то старого писателя, что в ту ночь она полюбила своего мужа. Но никакой краски, кроме начальной, так и нет, как нет никакой у других исполнителей, у танцующей массы. А ведь в Штутгарте у Марсии Хайде и Ричарда Крэгана и других танцовщиков Крэнко она была! И ведь совсем не потому, что в Штутгарте танцовщики сильнее, чем в Москве. Ничего подобного, в Москве сильнее. Только вот

что делать со своей силой, понятия не имеют. Но все иначе в балетах Ратманского! Собственно, даже и не в балетах, не целостных композициях, а двух сериях хореографических шуток и пародий. У молодого хореографа хорошее чувство стиля и чувство юмора, а предмет насмешек «Прелестей маньеризма» хорошо знаком, и актеры все того же Большого становятся и точны и выразительны, говорю это и о С. Филине, и об А. Фадеечеве, и о Н. Ананишвили, которая, пародируя здесь штампы балетной лирики, убедительней, чем пытаюсь в других спектаклях их оживить. Особо следовало бы сказать о блестящем выступлении нашей Т. Тереховой, но это уже мариинский сюжет, — можно, оказывается, более четверти века протанцевать в нашем прекрасном театре, получить все положенные звания и значки и не иметь случая проявить свой незаурядный талант комедийной балетной актрисы. Одно это свидетельствует, что и нам задирать нос не стоит.

«Сны о Японии» не столь легки и прозрачны, быть может, потому, что не всегда понятно, изображает или пародирует хореограф картинки незнакомой жизни. Если изображает, то в этом первенствуют Ананишвили и Фадеечев. Но тяга к пародии остается, и А.Уваров танцует уже не японца, а русского парня, изображающего японца, и опять двойная игра, мастерски сочиненная Ратманским, позволяет отличному танцовщику покорить зал. И эту точность выразительного танца демонстрирует та же труппа, которая только что танцевала «Спартак» и «Укрощение строптивой». То есть Большой балет движется как бы разом в противоположных направлениях — и теряет, и не хочет мириться с потерями. Нелепо обозначать его одним цветом — и кричать об очередных успехах или списывать его со счета.

Тем более, что было на гастролях отрадное событие и в сфере вполне традиционной: Светлана Лунькина танцевала Жизель. Старый балет «отредактирован» В. Васильевым без особого ущерба, вот только две верхние поддержки на переднем плане по ходу объяснения Иллариона, давно уже именуемого Гансом, с Жизелью создают несколько ложное представление о романтической героине. Сама же замена вставного па-де-де на танец четырех крестьянских кавалеров с четырьмя дамами и некоторая аффектированность Иллариона не страшны. Когда видишь Лунькину, о редактуре забываешь.

Молодая танцовщица наделена не столько даже чисто лирическим, сколько драматическим талантом, и срабатывает не столько непосредственность натуры, хоть и она делает свое дело, сколько сосредоточенность на душевной жизни героини,

тонкое ощущение всего с ней происходящего. Естественно, это возможно лишь при танцевальной свободе, природные ресурсы которой еще и не в полную меру развернуты. Это танцовщица с большим будущим, если только устоит перед соблазнами поверхностного успеха, сбивающими с толку других.

Гастроли, однако, завершились не «Жизелью» и тем более не шутками Ратманского, а капитальным трудом директора театра В. Васильева по пересмотру основополагающей ценности хореографического искусства — балета «Лебединое озеро», и мудрое отнесение спектакля в самый конец гастролей помогло спокойно и доброжелательно глядеть на все предшествовавшее.

Скажу сразу, что не имею ни малейшего намерения отказывать кому-либо в праве прочесть любой сюжет и любую партитуру по-своему. Но тогда уж от начала до конца по-своему. Великие балеты переделываются постоянно. Бывает, что, высоко ценя работу предшественника, ее хотят лишь улучшить, что, понятно, не обязательно ведет к «улучшению». Петипа доделал «Жизель» ей на пользу. Бывает, что, отвергая работу предшественника, спектакль ставят заново, так Иванов и Петипа поставили «Лебединое озеро» после его сокрушительного провала в Большом. Васильев попытался совместить то и другое, и знаменитое ивановское адажио Одетты и Зигфрида, первая встреча юноши и девушки, венчает у него свидание принца с предметом домогательств его коварного папаши, обращаясь в демона для обольщения женского пола. Выдающийся танцовщик, видимо, искренне полагает, что сам по себе хореографический текст никакого содержания и смысла не имеет и можно использовать его в любом месте с любой целью. Не то что внести какие-то акценты и уточнения, а просто взять большой кусок танца, сочиненный с другими намерениями, и трактовать его как захочется. Но тогда лишается смысла и сочинение хореографии, и сама нужда в хореографах. Не беда, что Васильев не столь крупный хореограф, как Иванов. Такому замечательному танцовщику это легко простить. А вот то, что он, включая в свой спектакль фрагмент ивановского текста, не подозревает о смысле этого текста, сказывается и на других частях его спектакля, и, видимо, на других текстах в его театре. Открытие неожиданное и горькое, оно тянет вниз чашу весов, на которой были огорчения от нынешних гастролей, и после «Лебединого» чаша с надеждами взлетает вверх. А в эту тяжкую для балета пору на всем протяжении гастролей я ждал, что она все-таки перевесит, и, так или иначе, не оборвется голос души, заколдованной или

расколдованной, живой или воскресшей. Ведь в этом и состоит назначение балета.

## МУТАЦИЯ БЕЖАРА

Имя Бежара в России священо едва ли не для всех, кому интересен балет. Если за железным занавесом, приоткрывшимся после Сталина, обнаружился хореограф, обретший у нас, сперва еще по слухам, поклонников — это был именно он. Великий Баланчин, помнивший послереволюционный Мариинский театр, не был для нас в достаточной мере романтиком. (Если хореограф может не быть романтиком.) А Бежар именно что был. Он был революционным романтиком, авангардистом, отвергающим старину, бардом массовой культуры, отвергающим традиции цивилизации, певцом свободного танца, а еще лучше сказать, свободной пластической речи, отвергающим привычный балет и классический танец. Справедливо утверждая, что каждое время создает свое искусство, и лучшее из всех времен потом провозглашается классическим, Бежар пренебрегал тем, что с танцем это слово соотнесено совсем в другом смысле. Классический танец — разновидность танцевально-пластического языка, строго систематизированного и упорядоченного еще классицизмом, стремившимся к античным образцам, пусть и не вполне адекватно понимаемым. В здравом уме никто не скажет, что классический танец лучше или хуже других. Можно лишь сказать, что он (чтобы не путаться, порой именуемый академическим) более других разработан и развит, и на этом языке созданы в обычном смысле классические сочинения, вроде всем известных «Жизели» или «Спящей красавицы».

Эти банальности приходится повторять, чтобы не удивляться изначальному успеху Бежара у российских ценителей классического танца. Мы ведь теряли и потеряли многие из его сокровищ, а развитие танцевального языка, как и любого художественного, было сковано недреманным оком консервативного руководства. Революционер Бежар казался у нас обновителем. Был у нас, правда, и свой, никак не менее значительный, но вот уж воистину нет пророка в своем отечестве, и Леонид Якобсон, долгое время гонимый начальством, жажду нового не до конца насыщал. Его свободные пластические композиции все же учитывали опыт классического танца.

А создатель балета XX века, каким мыслил себя Бежар (отчего и назвал свою брюссельскую труппу «Балет XX века»), на эти европейские логические глупости не оглядывался. Элементами классического танца он если и пользуется, то как

техническими материалами, вне их художественных контекстов, разве что обращает последние в предмет пародии. Но выдающийся талант Бежара не позволил ему остаться лишь нигилистом, каких XX век знал немало. Он действительно создал новый балет.

У него возникали иные композиции, не столько танцевальные, сколько пластические, не имевшие никакого отношения к «Спящей красавице», которую Якобсон объявлял своим любимым балетом. Эти композиции, конечно, были не столь многослойны, и одна с другой едва соединялись. Балеты Бежара становились грандиозными дивертисментами, сшитыми из самых разных зрелищ. Но Бежар никогда не был «формалистом», его искусство всегда дышало содержательностью, не только соединявшей дивертисменты антибалетными сюжетиками, содержательны бывали их составляющие, иногда номинально, но нередко и всерьез.

«Бакти», на народную индийскую музыку, говорил о любви иначе, чем наши традиционные адажио, из которых манера исполнения часто вытравляет все живое. Открыто сексуальная пластика Бежара шокировала не готовых вместе с ним видеть в плотской взаимности высочайшее духовное общение. А до того в «Весне священной» вроде бы то же самое желание, проступая как массовое, личной взаимности не требующее, напоминало о животном происхождении человека.

Массовость, коллективность все больше и больше становилась предметом хореографа, и, в отличие от любви, он не искал уже индивидуальных радостей и горестей. Жизнь все больше представляется ему общей, какой бывает у революционеров. Даже обращая ныне в балете «Сад священника» к трагической судьбе своего лучшего артиста Хорхе Донна, он не так скорбит о его безвременной кончине, как клеймит СПИД, словно смерть от рака или от взрыва оставленной террористом бомбы была бы менее трагична.

В привезенных ныне «Мутациях» (названных у нас «Метаморфозами», хотя генетический смысл термина связан с экологическим пафосом спектакля) и «Саде священника» мышление общими категориями агрессивней, чем прежде. С нарастанием агрессивности распадается хореографическая ткань, композиции пластических потоков заменяются композициями пластических выкриков, сопровождаемых и просто выкриками. На музыку Сен-Санса выпускают обвешанную не то пустыми ведрами, не то опустошенными консервными банками балерину на пальцах, но без традиционной пачки, и ее открытый зад под грохотание жести



выражает отношение к прежнему балету. В другом спектакле под возгласы по-английски «Я люблю королеву» британский флаг идет на обтягивающие ту же часть тела штаны. Так выражено отношение к старейшей демократии, королева которой, как всем известно, царствует, но не управляет.

Бежар верен себе, он все тот же бунтарь, да только события XX века обнажили природу и последствия агрессивного бунтарства. В 1933 году еще можно было тешиться разделением его на «правое» и «левое», Сталин и Гитлер, при всем сходстве по существу, слова еще говорили разные. У Зюганова и тем более у Баркашова уже и слова часто совпадают, разве что вместо «немецкий» говорится «русский». А Бежар живет прежними символами и, должно быть, искренне верит, что у него на родине меж лепеновцами, требующими гнать из Франции арабов, и алжирскими террористами, убивающими других арабов дома и за границей, разница велика.

Вот он и демонстрирует нам тоталитарное искусство, но не малокровное, как советское последних лет, а полное сил и пафоса и жаждущее крови. Актеры с невиданной ныне в нашем балете самоотдачей выплескивают идеи сочинителя. Но поправить рушащиеся художественные формы, выпрямленные по линейкам этих идей, артистам не под силу.

А ведь не то чтобы дарование нигде уже не проступает. Вот мертвые один за другим вступают в «Саду священника» в огороженное пространство (как при исполнении Прощальной симфонии Гайдна музыканты покидают пространство сцены), и бежаровская коллективность вдруг конкретизируется как ушедшее поколение или круг утраченных единомышленников. Но тяга к общим и единым радикальным решениям снова берет верх, искусство прекращается, и нам ничего не остается, кроме как следовать агрессии победоносного бунтарства или в меру сил оказывать ей сопротивление. Увы, немалая часть зала приветствует агрессию, неожиданно объясняя этим множество голосов, отдаваемых за коммунистов или жириновцев, и массовую терпимость к угрозам Лужкова проучить чеченскую диаспору в Москве или к бомбежкам Ельцина по месту ее изначального проживания.

Не будем гордиться тем, что пренебрежение к революционному опыту нашего отечества вышло французам боком. Но горечь от того, что еще один талантливый человек принес искусство в жертву идеям, остается.

## ПУТЬ К СПАСЕНИЮ

Отсутствуя в Питере в дни премьеры балетов Баланчина, я попал уже на спектакль фестиваля «Звезды белых ночей», по случаю которого за пульт встал Валерий Гергиев, обычно весь отдающийся опере. Дело все же, видимо, не только в фестивале. Опера у нас набирает репертуар, а с ним и художественный дух. Балет, прежде первенствовавший, давно держится былым и неизбежно скудеет. Немногих утешает, что иные скудеют еще больше и быстрее и наш все равно лучший в России. Обращение к Баланчину сулит преодоление ограничений, тормозивших великий театр. Участие главного дирижера (одновременно директора) в новом балетном спектакле воспринимается как знак понимания им остроты ситуации.

Исправить ее нелегко, хотя даровитые танцовщики в труппе есть и продолжают появляться. А если не появляются, как и в других театрах, яркие хореографы, то это не столько причина, сколько следствие кризиса хореографического сознания. Баланчин, конечно, не единственный, кого родина не успела замордовать, кто продлил и распространил великие открытия отечественного балета по всему миру. Но в творениях крупнейшего хореографа века природа балетного искусства явлена с новой полнотой, как была в прошлом веке полнее всего явлена в балетах Петипа.

Оно, конечно, и к Петипа подлинное признание пришло много позже смерти. Баланчин уже пятнадцать лет как умер, а великого петербуржца все норовят умалить, расстричь из гениев в мастерские. Конечно, говорят, можно теперь и у нас показывать бессюжетные и абстрактные сочинения, но нечего чересчур увлекаться. А всего-то «чересчур» — новых опытов вместе с прежними набралось покамест на один вечер.

Петипа многое принес на русскую сцену из родной Франции. Но его собственным и важнейшим для балета деянием — совершённым, кстати, не без влияния русских хороводов и хоров — было преобразование унисонного прежде кордебалета и обособленных солистов-виртуозов в единый многоголосый пластический оркестр. И именно в этом Баланчин был самым сильным и ярким его продолжателем. Те, для кого Баланчин абстрактен и бессюжетен, не заметили главного и у Петипа.

Балет не бывает абстрактен уже потому, что его танцуют люди, женщины и мужчины, он заведомо фигуративен и уже этим отличен от абстрактной, нефигуративной, хотя порой и прекрасной, живописи. А где люди, там есть отношения между

ними, которые (отнюдь не только в балете) и образуют сюжет. Проявления этих отношений разнообразны, и уже поэтому разные искусства часто обращены к разным их сторонам. Сюжет в прозе или словесной драме облачен конкретным происшествием, но не в нем состоит. Сюжет трагедии Шекспира не в промашке патера Лоренцо, а в столкновении любви героев с миром, в котором они живут. Баланчин, как и Петипа, на деле почти всегда сюжетен. Просто Петипа нам еще сообщает, что баядерка, память о которой влечет Солора в мир теней, отправлена туда коварством верховного брамина и ревнивицы Гамзатти, но и у Петипа занимают нас как раз отношения Солора с возлюбленной тенью и преображение его души по ходу мысленной встречи с ней. Вот Баланчин в «бессюжетной» «Серенаде» и рискует напрямик излагать трагический сюжет женской любви, не выясняя, сколь модно была одета разлучница и не опоила ли она каким зельем.

Простительно по малограмотности отлучать от генеральной линии балета, предуказанной руководящими товарищами Перро и Петипа, бестанцевальный уклон драмбалета и бессюжетный уклон танцсимфонии. Но и драмбалеты не одинаковы. У самого Захарова в «Бахчисарайском фонтане», поставленном в молодости, когда вокруг были люди искушенные, в первом и четвертом актах есть пласты танца, благодаря которым спектакль и живет, во втором они слабее, но только третий, и то не весь, отдан сюжетной коллизии. Настоящий драматический балет танцевален. И точно так же настоящая танцсимфония — сюжетна.

Сюжет, обращенный непосредственно к магистральным отношениям людей, естественно, выглядит иначе, чем извлеченный из быта. Его часто называют программой, говорят о его тематическом строении, он не в попутных пояснениях, а в самой композиции, и тут балет уж во всяком случае менее абстрактен, чем симфоническая музыка, почти не замечающая зримо мира.

Хореография подобна музыке, но фигуративностью ей противоположна, и отношения между составляющими балета поэтому не просты. Конечно, музыка стоит на собственных ногах, а хореографии без музыки трудно обойтись, но отсюда еще не следует, что она лишь ее слепок. Нет ничего пошлее и нелепее расхожей фразы «хореография раскрывает музыку», столь часто прилагаемой к балетам Баланчина. Это половина правды, выдаваемая за абсолютную истину, требующую между тем дополнения: «а музыка раскрывает хореографию». Музыку

вполне «раскрывает» музыкант-исполнитель — Гидон Кремер со скрипкой, Павел Егоров за роялем или Валерий Гергиев со своим оркестром. А хореограф музыку дополняет своим сочинением, ее конкретизирует, и подлинный хореограф — а это именно Баланчин — сам отчасти как бы музыкант-исполнитель. Баланчин лишь изредка дирижировал своими балетами, но всегда определял их ритмы и темпы, и они теперь принадлежность не только хореографии, но и музыки, взаимодействующей с ней в спектакле, иначе они останутся врозь. Речь не о технической стороне, не о том, что ускорение или замедление темпов не даст танцовщикам совершить поставленные движения. Уровень Мариинского театра, и музыкальный, и хореографический, слишком высок, чтобы хоть кто-нибудь там не знал этой азбуки. Но движениями хореограф пользуется для воплощения нужных ему пластических интонаций, в композиции которых и живет сюжет и все содержание балета, их-то и важно вместе донести до зрителя. Мне довелось видеть, как Франция Рассел вела репетицию «Аполлона», слышать ее точные, как бы чисто формальные замечания, при учете которых артистами прояснялся смысл интонаций. Не зная ни слова по-русски, заморская гостья учила актеров российским хореографическим открытиям почти так же, как это когда-то на моих глазах делали Татьяна Вечеслова или Марина Шамшева.

Если опера — единый музыкальный поток и легко сопоставлять сопрано со скрипкой, а меццо-сопрано с альтом, если она захватывает нас своей цельностью, рождаемой единой волей, то балет — и это его фундаментальное свойство — двуедин. Балерина — не скрипка, а ее партнер — не виолончель, даже когда их дуэт параллелен дуэту скрипки и виолончели. Совпадение музыкального и пластического — лишь одна из красок балета, еще больше в нем переключек того и другого, метафор, рифм, образуемых возобновлением музыки с чуть иной хореографией или хореографией с чуть иной музыкой, интонационных сдвигов и взрывов. Цельность балета — во взаимности его сторон, в стремлении музыки и хореографии к неразрывности при неслиянности. От недостатка взаимности и внимательности обеих друг к другу проигрывают все. Восприятие балета потому издавна и было трудным, что оно двуедино и совершается и слухом, и зрением разом. Но в XX веке ему выучились миллионы балетных зрителей, и Баланчин один из главных учителей.

Мы эти уроки пропустили, что и сказывается не только на исполнении Баланчина или суждениях о нем. Когда читаешь в

газете, что Большой театр переманил Светлану Захарову, которую в Москве ожидает пожалованная президентом квартира, горько не только оттого, что юное дарование совершает творческое самоубийство, а наш город лишается способной танцовщицы. Горько то, что и в театре, и в публике — а это тоже процесс взаимный — художественные ценности не становятся притягательным очагом.

Я не рецензирую спектакль и не буду перечислять удавшееся и покамест неудавшееся. Я рад, что этот спектакль возник и дал все же повод к осознанию утраченного, а тем самым и к преодолению кризиса. Попытка освоить Баланчина в театре уже делалась, но, к сожалению, осталась лишь декларацией об обретении свободы творчества, отнюдь не начавшейся. А трудности Мариинского балета не сводятся к экономике и не в ней коренятся. Еще до революции великие искания, здесь начавшиеся, были вытеснены не только отсюда, но и вообще из России. Революция, их было возродившая и тем вызвавшая к жизни и гений Баланчина, потом еще решительней их оборвала, и лишь редкие оттепели дарили недолгие вспышки. Царская и советская власти и в этом, не сговариваясь, оказались сходны: обе в XX веке щедро содержали балет и отсекали хореографическую мысль. Ее могучая потенция осуществилась (понятно, далеко не в полной, но в огромной мере) за рубежом, и трудно всерьез и надолго воскресить театр, не восстанавливая связь времен, по-прежнему пренебрегая своим раскиданным по свету достоянием.

Балеты Баланчина, и не только ныне осуществленные, должны постоянно быть в репертуаре, к ним должны прибавиться балеты других наших великих соотечественников, работавших за границей, и, право же, «Спящая красавица» или «Баядерка», «Ромео и Джульетта» или «Легенда о любви» от этого лишь выиграют. Мы вспомним, что и они тоже полны не только событийного смысла.

## ДВА ОТВЕТА НА ОДИН ВОПРОС

Спектакли, которые мне случилось увидеть в Лондоне, интересны тем, что дают противоположные ответы на вопрос, как жить балетному театру дальше, вопрос, терзающий его всюду в мире. Британская труппа Вэйна Слипа «Дэш», что, видимо, следует переводить как «Порыв», явно ориентируется на традицию. Немолодой Слип активно танцует в восьми из восемнадцати номеров разнообразной программы, демонстрируя знание классического танца и владение его техникой. Остальные танцовщики небольшой труппы заняты тем же. Порыв налицо и вознаграждается щедрыми аплодисментами. Только потом спохватываешься, что же было еще? Увы, если не считать фрагментов старых балетов, пожалуй, лишь сочинение Кирка Петерсона «Послеполуденный отдых фавна» на известную музыку Дебюсси позволяет говорить о хореографии. Не то чтобы она мне нравилось, но автор явно хотел что-то зрителю передать кроме порыва. В остальном преобладают технические комбинации, не срастающиеся в единую одушевленную ткань. Если бы я думал, что Вэйн Слип только этого и хотел, говорить было бы не о чем. Но эстонская танцовщица Агнесса Оакс, танцующая с Томасом Эдуром па-де-де из «Жизели» и «Спящей красавицы», потому, конечно, и была приглашена в труппу, что ее руководитель отлично сознает, что балет жив прямотушием пластических интонаций, присущих незаурядному таланту. Дело не в том, что талантов мало, а в ориентирах их развития, в спросе на них. Учение танцовщицы у русских педагогов лишь одно из возможных объяснений того, что ее танец — не просто порыв, но порыв в изобилии внутренних переливов и переключек. Мы повторяем пушкинские слово об исполненном душой полете русской Терпсихоры, забывая, что Пушкин произносит их, задавая вопрос, узрит ли он таковой. Потом русская Терпсихора являла его во множестве, но это не ее исключительная особенность, а общее свойство балета как искусства, и английской Терпсихоре, великой Марго Фонтейн, и работавшим в Англии хореографам, и Эштону, и Макмиллану, и начинавшему здесь Крэнко, и учившемуся здесь Килиану, присуще не меньше, чем их российским коллегам. Но оно стало редкостью и в Англии, и в нынешней России. Мы часто видим комбинации движений, но не танец.

Для Твайлы Гарп, руководителя другой, американской, труппы, тоже небольшой, причина нынешнего опустошения балета, видимо, в самих по себе движениях классического

танца, и в той программе, которую я видел, она этим фундаментом балетного театра, а заодно и симфонической музыкой, к которой он весь век тяготел, пренебрегает. Но не пренебрегает назначением балета, и строит его заново с другим танцем, с другой музыкой, джазовой или фольклорной, а то и вовсе без музыки. Обладая незаурядным дарованием хореографа, американка открывала Америку на неисчерпанном танцевальном материке. Самое раннее из показанного — «Фуга», исполняемая без музыки тремя солистами. Скупое отобранные движения одного танцовщика имитирует другой, в схожем или несколько измененном виде, потом одного из них заменяет третий, включающийся в эти имитации и секвенции, потом возвращается ушедший и уходит оставшийся, и так, подменяя друг друга, три человека, демонстрирующие не просто удобные для танца комбинации, но целостную хореографическую композицию, побуждают думать о природе человеческих отношений. Не буду навязывать свои толкования — как и в музыке, диапазон восприятия хореографии велик. Но одно неоспоримо, — перед нами осмысленное течение. Так Твайла Тарп в 1970 начинала и заслуженно прославилась. В «Радости Роя» — цепи номеров на популярные джазовые мотивы Роя Элдриджа, и в «Ямайе» на афро-кубинскую музыку, поставленных в прошлом и нынешнем году, даровитости не меньше, но дерзости меньше. «Радости Роя» в балет так и не превращаются, остаются красочным дивертисментом. Структура «Ямайи» обретает внутреннее эмоциональное развитие и представляется мне удачей, но все же более традиционной, чем ждешь от автора «Фуги». Если к тому же, вспомнить о точности пластической речи американских танцовщиков, мое случайное сопоставление все в пользу Твайлы Тарп. Но за Вэйном Слипом преимущество в сознании того, что балету не стоит сбрасывать классический танец с парохода современности. Это ведь не стиль, не манера танца, которые, конечно, могли бы безвозвратно устареть, а система конкретизации движений, позволяющая их осмысленно соотносить и компоновать. Можно, конечно, любые, произвольно взятые движения осмысленно соотносить и компоновать, достигая неоспоримого художественного эффекта, как в «Ямайе», не говоря о «Фуге». Но, оказывается, возможности, предоставляемые беспредельным выбором, вовсе не так беспредельны, как в классическом танце Петипа, а потом Баланчина. Ответившего как раз в Америке своими танц-симфониями на предпринятую в начале века попытку вытеснить классический танец, свести его к стилевой краске.

Дело это безнадежное, а стало быть, преимущество Твайлы Тарп перед Вэйном Слипом держится на ее личном таланте, а победителя в споре между традиционалистами и обновителями в искусстве быть не может. Традиционное искусство продолжается только усилиями обновителей. Но и обновителям, ломая традиции, стоит различать, где они преодолевают рутину, а где посягают на коренные свойства искусства, в котором хотят что-то сделать. Вероятно, и это не страшно, но если сочинение живет не композицией движений, а чем-то еще, это уже не балет, живущий триста лет, а какое-то другое искусство.

1998



## СЦЕНЫ РИМСКОЙ ЖИЗНИ

Когда я пришел среди дня в театр Седлер Уеллс, где выступала труппа Пины Бауш, выяснять, как попасть на спектакль, вокруг заново отстроенного здания вилась огромная очередь. Потом почти такая же стояла вечером в день спектакля. Пина Бауш не была в Лондоне семнадцать лет, но ее ждали, приезд ее труппы был событием, на которое широко откликнулась здешняя печать. Я видел более десятка рецензий и не уверен, что видел все. Отзывы разные, от восторженных до высмеивающих. Но показательны не оценки, страстность отрицания говорит об искусстве больше, чем дежурные похвалы. На сей раз я таковых не встретил. Отрицание отчасти вызвано тем, что единственный показанный спектакль. – совсем уж не традиционен, это явление так называемого тотального театра, здесь и говорят, и поют и лишь временами танцуют, и любящие старый балет, где танец занимает все или хотя бы преобладающее место, естественно, недовольны. Я бы к ним даже присоединился, не подтверди этот спектакль, что в тотальном театре, что бы там ни происходило, все решает балетная составляющая. А, не слишком любя тотальный театр, я не мог не видеть, что на сей раз его сотворил крупный хореограф.

Называется спектакль «Виктор», поставлен он был в Риме, и вдохновлен римской жизнью, Название явно восходит к имени короля Виктора-Эммануила, при котором Италия объединилась, в честь чего в самом центре города, рядом с форумом Траяна и другими памятниками античности и Возрождения стоит неожиданный по безвкусию памятник, называемый жителями: «пишущая машинка», и при всей своей огромности он на нее и впрямь похож. Ирония в том, что вызываемая им досада как раз и связывает прекрасные развалины с текущей жизнью и подтверждает, что вечный город, в отличие от многих более молодых, жив, а не мертв, и не стал лишь достоянием туристов. Спектакль Пины Бауш вдохновили не цезари и папы, и не король, а повседневная жизнь. Женщина на авансцене обращается к залу, повторяя: «Я – Виктор! Я – Виктор». И мы входим в обыденность.

Но уже декорация, – окружившая сцену с трех сторон земляная насыпь, – символична. Вроде бы раскопки. Но временами сверху сыплется земля, возможно, это могила, которую засыпают. Символы в этом спектакле нарочито неопределенны, но это и будоражит. Бытовые сценки и пластические символы перетекают друг в друга, и не сразу

улавливаешь, где кончается одно и начинается другое и что перед нами – очередная натура или очередной символ. Мужчина и женщина ложатся рядом, их вроде бы в такой позиции венчают, а потом другой мужчина вполне естественно сидит за столиком в кафе, перекидываясь репликами с официанткой, а еще две женщины раскачиваются над сценой на качелях, а где-то в начале одну заворачивали в ковер. И сопровождающая все это музыка – от Чайковского до современных уличных песенок тоже чередуется, никакого единства как бы и не ища. И все кончается тем, чем началось, повторяя те же сценки, те же символы, подчеркнув, что мы смотрели все же не случайную цепь картинок, а единую картину жизни, и не только римской, а всякой.

Пину Бауш в этом спектакле многие рецензенты сравнивают с Феллини – и по римскому колориту, и по перетеканию натуры в символику. Я уклонюсь от такого сопоставления. У Феллини, как ни отчаянны его финалы, просматривается неведомое продолжение жизни, пусть даже оно сводится к самосознанию, ничего не меняющему в безысходной реальности. Трагизм Пины Бауш не знает, да и не ищет катарсиса, разрешения. Она словно вторит нашему поэту, твердившему: «На непроглядный ужас жизни открой, скорей открой глаза». И это ей удастся. Три с половиной часа с одним антрактом глядя на представление без сюжета и практически без танца, не можешь оторваться и уйти, а продолжаешь смотреть, хоть вроде уже сообразил, что тебе показывают. Этим нагляднее всего и проявляется художественная сила, как главный признак искусства, более важный, чем содержание или форма, из которых она произрастает. Содержание на сей раз не редкое. Один из его символов - женщина, вдруг мгновенно скидывает платье и столь же мгновенно, так, что вы не успеваете различить ее обнаженную грудь, надевает другое, а потом опять прежнее, повторяя это по ходу другой сценки несколько раз. Но отчаянность, особенно отчаянность женской участи, в наше время предмет бесчисленных сочинений, и не будем в него сейчас вдаваться. Оригинальность Пины Бауш в другом, в ее хореографическом даровании, как раз и позволяющем не просто нанизывать сценки, а рассматривая их как пластическое действие свободно пластикой играть, пронизывая ее разными интонациями и внутренними переключками,

Так всегда и обращается настоящий хореограф с танцем, и Пина Бауш этим умением известна. Немецкий институт имени Гете даже специально провел для желающих три вечера

бесплатного показа фильмов, ей посвященных, и в частности, показал ее шедевр «Кафе Мюллер». В нынешнем спектакля Пина Бауш совершенно так же, как с танцем, сколь бы мало каноничен в ее балетах он ни был, обходится со свободной пластикой, компануя ее, как будто это балет. Тотальный театр Пины Бауш, в сущности, не столь уж тотален, Слово в нем лишь дополнительная краска, ориентир, но ни в какой мере не носитель действия и смысла, полностью принадлежащих взаимодействующей с музыкой пластике, пусть не столь упорядоченной, как в классическом балете. Оттого, при всей лексической неожиданности или, порой, бедности символических и натуральных очертаний пластики, нельзя не признать новый спектакль тоже балетом. Его пластическое действие – антитеза нашему драмблету, тоже преуспевавшему, пока – как в довоенных спектаклях Лавровского – отходя от традиций Петипа, все же дорожили пластикой, и утратившему смысл, когда стали полагаться на сюжет и объяснительную пантомиму. «Виктор», в сущности, драмбалет, но без назойливого сюжета и близкий природе хореографии.

Остается заметить, что впервые он был показан в 1986 году, и то, что его принимают, как новинку, означает, что выразительные возможности свободных пластических композиций и, вообще, видеоряда, в XX веке все более значимого, не вполне еще освоены, как сочинителями, так и зрителями. Пина Бауш – в числе первооткрывателей.

## ПИСЬМА ИЗ ЛОНДОНА

### 1

Семейные обстоятельства вынудили меня задержаться в Англии много дольше, чем я предполагал, и жить без Мариинского театра, видимо, уже до нового сезона. Обидно, что так долго не видел Светлану Захарову и пропустил восстановление «Спящей красавицы» Петипа, которого, посмотрев первый набросок пролога, ждал с большим интересом. А за утешением повадился ходить в здешний театр Седлерс Уэллс, как раз в этом сезоне наново открывшийся.

Его балетная история в 1931 году началась еще в старом здании показом первой балетной программы новой труппой, во время войны назвавшейся «Сэдлерс-Уэллс балле» и позднее перешедшей в театр «Ковент-Гарден». Несколько лет назад обветшавшее здание снесли и театр выстроили наново. Сезон 98-99 стал для него первым. Никакая труппа новым зданием не владеет. Но по традиции, да еще потому, что театр «Ковент-Гарден», пусть и не снесен до основания, но тоже капитально ремонтируется, театр «Сэдлерс-Уэллс» – главный, хоть и не единственный, балетный центр Лондона. Большинство балетных трупп, как британских, так и приезжих, выступает здесь.

Я видел далеко не все, но все же шесть британских трупп видел. Они не всегда свободны от склонности к прямой экспрессии солистов, отождествляемой с современностью. Особенно это проявилось у Кима Брэндстрапа, поставившего «Возвращение Дон-Жуана» с насчитывающим чуть более десятка артистов коллективом «Арк Данс Кампани» специально для бывшего россиянина Ирека Мухамедова, у которого, однако, возможности проявить свое несомненное дарование в спектакле, к сожалению, нет никакой. Может быть, чуть меньше такой прямоты у Майкла Пинка в “Дракуле”, показанном Северным театром балета из Лидса (более тридцати артистов), но и тут она преобладает. В обоих случаях речь идет о сюжетных спектаклях, и ориентирование движения на замену слова, при всей свободе пластического языка от бытовых аналогов, напоминает наши драмбалеты.

Три другие труппы показались интереснее. В Бирмингемском королевском балете (около шестидесяти артистов) я, к сожалению, пропустил новый сюжетный спектакль “Эдуард II”, поставленный ее руководителем Дэвидом Бинтли, кстати, одним из кандидатов на

освобождающееся аналогичное место в театре “Ковент-Гарден”. Но в том спектакле, который я видел, составляющие его одноактные балеты отражают не столь простое понимание хореографии. Это и работа самого Дэвида Бинтли, и возобновленная стилизация под восемнадцатый век родоначальницы британского балета XX века Нинетт де Валуа “Открывающаяся перспектива”, где среди персонажей Новерр и Дидло, и более всего “В верхней комнате” Твайлы Тарп, одного из крупнейших современных хореографов с ясным композиционным мышлением.

В театре Мари Рамбер, старейшей постоянной балетной труппе Британии (двадцать пять артистов) удалось посмотреть оба спектакля, – сборный составили «Золотое сечение» Твайлы Тарп, «Трое ушли, четверо остались» танцовщика труппы Рафаэля Боначелы, «Пропуски, провалы и все сначала» Джереми Джеймса и, под песни ансамбля «Роллинг стоунс», «Петух» Кристофера Брюса, возглавляющего труппу. Ему же принадлежит «полнометражный» спектакль «Жестокий сад», где дарование хореографа заметнее, хоть спектакль и не ровен.

В сборную программу Шотландского балета (тридцать семь артистов) вошли «Развлечения» покойного Кеннета Макмиллана, «Восторг» Лилы Йорк на музыку Прокофьева и «Ночная жизнь» Тима Раштона, тонко ощущающего психологические возможности хореографии.

Особый разговор о Королевском балете, главной британской труппе, показавшей четыре программы в том же театре Седлерс-Уэллс. Здесь восемьдесят пять артистов и разнообразный репертуар. Шло два "полнометражных" балета, "Жизель" и "Ундина", классика британской хореографии Фредерика Эштона, и две "тройчатки". Одну составили "В сторону поэзии" Марка Болдуина, другую "Брат мой, сестры мои" руководившего труппой до конца своих дней Кеннета Макмиллана на музыку Шенберга и Веберна и "Устрашающая симметрия" Эшли Пейджа. Другую – "Серенада" Баланчина, "Поворот винта" Уильяма Таккетта и "Рапсодия" Эштона на музыку Рахманинова. Я видел в Королевском балете виртуозную Сильвию Гиллен, танцевавшую у нас Дарси Басселл, трогательную Вивиану Дюрант, Карлоса Акосту, Адама Купера, Ирека Мухамедова, Дэвида Пикеринга, Инаки Урлезага и еще многих.

Привожу эти беглые неполные, хоть и длинные, списки спектаклей и актеров, показанных шестью труппами в одном только театральном здании, а балетные труппы и местные и

приезжие выступали и в театральном-концертном комплексе Барбикан, и в залах на южном берегу Темзы и в театре Пикок и в других местах. – все это за четыре-пять месяцев. Не то чтобы что-то из виденного потрясло, хотя и коллектив Рамбер, и Бирмингемский балет, и Шотландский и, конечно, Королевский балет – это живые труппы, не просто с профессиональными, а порой и талантливыми танцовщиками, ощущающие необходимость обогащения репертуара самыми разными хореографическими формами, и традиционными, и обновленными и претендующими на совершенную новизну языка, – одно здесь не отменяет другого. Британский балет, исторически занимает не столь важное место в национальной культуре, как наш, и тоже испытывает охлаждение к себе, обусловленное не удачами или неудачами отдельных театров, а общим сокращением места для балетного ощущения изменившейся жизни, ослаблением в ней и романтических импульсов и подсознания, выталкивавших балет вперед и в прошлом веке, в тридцатые-сороковые во Франции и в девяностые – десятые нового в России, а потом в послереволюционную и послесталинскую вспышки у нас и после обеих мировых войн на западе, вплоть до Америки. Но он все равно не сдается, и это, пожалуй, главное впечатление. . Нам часто объясняли, что на западе торжествует модернизм, а мы верны классической традиции, и нечего на них оглядываться. На деле, однако, и у нас классическая традиция за минувший век ощутимо преобразилась, и у них никакой единой стилистики, отличной от нашей или совпадающей с ней, не существует. Художественный мир не раскололся на два лагеря. Есть поток, и на него надежда. Худо, когда он прекращается. Другое дело, где кого оценивают по заслугам, а кого оставляют в неперспективных. Британия, в отличие от России, Франции или Дании, не принадлежит к традиционно балетным странам, но новые хореографы тут заявляют о себе и пробуют себя и далеко не всегда безуспешно. Даже при таком беглом взгляде, какой выпало бросить мне, видно, что хоть нет уже ни Эштона, ни Макмиллана, ни Крэнко, более известного по Штутгарту, ни Мари Рамбер, ни великой Марго Фонтейн, а Нинетт де Валуа уже сто один год, английский балет, который они создали, живет, а живое искусство, как живой человек, до всего доживает.

Немало было и приезжих. Тихоокеанский северозападный балет из Сиэтла, Австралийский театр танца Мерил Танкард, крохотная труппа Барышникова «Белый дуб», Нидерландский театр танца 1 во главе с Килианом, группа танцовщиков Твайлы Гарп, выступившая в концертном зале комплекса Барбикан, и, наконец, Большой театр России.

Американскую труппу в пятьдесят танцовщиков возглавляют Кент Стоуэл и Франция Рассел, известная нам по перенесению на Мариинскую сцену Баланчина. С тем же тонким пониманием величайшего хореографа века она со своей труппой показала «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона и «Четыре темперамента» на музыку Хиндемита. Нет надобности говорить о досаде, которую испытываешь оттого, что видишь это впервые и не можешь видеть регулярно. Работы американцев Кевина О'Дея и Дональда Бёрда тоже свидетельствуют, что Баланчин там не случайно – главный герой. Понимание балета, как искусства композиции, которое мы в России связываем с Пети́па, или танца, как искусства душевного интонирования, душой исполненного полета, ценимого нами вслед за Пушкиным, американцам из Сиэтла было ближе всех.

Но и такое искусство движется не только по изведенным образцам даже у тех, кто на этих образцах вырос. Михаил Барышников выступал с пятью танцовщицами, служившими и кордебалетом и солистками, танцую вместе с ними новый балетик Марка Морриса «Выяснение отношений» ("The Argument"). «Танец с тремя барабанами и флейтой» Тамасабура Бандо Барышников танцевал соло. «Ледяную ловушку» Триши Браун и «Две лжи» Люси Гуерин девушки танцевали одни. «Выяснение отношений» захватывало не только тем, что похудевший Барышников обрел новые более резкие очертания и вновь подтвердил, что мысль о возрасте танцовщика приходит, лишь когда он жаждет до конца дней пользоваться теми же техническими средствами, что и на выпускном спектакле. Барышников же смолоду, когда мы имели счастье его видеть, искал все новую выразительность. Марк Моррис, вместе с ним создававший этот гастрольный коллектив, поставил на музыку Шумана "Пять пьес на народные мотивы" – психологические этюды о любовном влечении, его переменчивости и, однако, пронизывающей его невольной верности. Барышников демонстрирует ресурсы пластического психологизма, а Моррис обретает в таком психологизме

сюжетную почву для дробного балета, какой увлек не его одного.

В том же месяце на концертной сцене Барбикана, крупнейшего лондонского культурного центра, Твайла Гарп сопровождала танцевальным аналогом исполнение блестящим русским пианистом Николаем Демиденко тридцати трех бетховенских вариаций на вальс Диабелли. Пять танцовщиц и пять танцовщиков особыми группами на каждую вариацию обращали цепь дробных смешных и печальных танцевальных фрагментов в текучую картину душевной смуты и ее затиший. Нам, дорожающим переходом от унисонного кордебалета Тальони к объемным композициям Петипа, а затем Баланчина, легко проглядеть танцевальную дробность, как точку опоры новой хореографии. Между тем, она становится едва ли не характернейшей ее чертой, не противопоставляя себя петиповско-баланчинской традиции, но из нее вырастая.

Первая труппа Нидерландского театра балета показала в театре Седлерс Уэллс программу, в которую, наряду с «Фантазией» Ханса ван Манена на музыку Баха и «Шангри-Ла» Поля Лайтфута, вошли «Падшие ангелы» и «Симфония псалмов» Иржи Килиана, едва ли не крупнейшего ныне хореографа, еще в пору гастролей в Москве и Петербурге давшего весть о тяготении современного балета к этой дробности, и ныне виденные его спектакли были прекрасными ее примерами, не переходя в раздробленность, но обозначая многообразие мира и людей с их душевной жизнью. Я пишу беглую хронику, для подробных суждений надо бы посмотреть перечисленное не по одному разу, но новые тенденции в хореографии очевидны.

Однако, пытаясь понять медленность их проявления, стоит помнить об общей нынешней ситуации в балете. Как искусство наименее самоокупаемое, он кругом зависит от того, побуждает ли социальная ситуация государство или частных спонсоров его субсидировать. Простого наличия денег недостаточно, чтобы тратить их именно на балет. Говорят, у него бессмертный стимул – красота. По слову поэта: "классический балет есть замок красоты". Но тридцать две танцовщицы в пачках или тюниках, в четыре линии стоящие на сцене, всегда красивы, а годами, если не десятилетиями, на их красоту смотрит узкий круг, и слово "балетоман" звучит пренебрежительно. Но тысячи становятся балетоманами, когда присущая балету метафорическая речь внятнее других искусств говорит об иначе невнятном, часто о подсознательном. Тогда вперед выходят великие хореографы и актеры, в Париже



рождаются "Сильфида" и "Жизель", а в Петербурге "Спящая красавица" и "Лебединое озеро". В XX веке весь мир видел балетные вспышки. Нынче они редки. Это не значит, что балет умер, но то ли он не вполне знает "нужен ли он нам", то ли пытается нас привлечь другими, не главными своими достоинствами, чаще всего блеском. От неуверенности растет стремление держаться за известное. Большой театр, о котором речь впереди, показал в Лондоне "Жизель", "Баядерку", "Раймонду", "Дон Кихот", "Спартак", и в качестве новой работы "Лебединое" Васильева. Королевский балет показал "Жизель", "Ундину", а в двух сборных программах "Серенаду" Баланчина, "Рапсодию" Эштона, "Брат мой, сестры мои" Макмиллана. Лишь три одноактных вещи были созданы за последние пять лет, и они не лучшие из показанных. Старые сочинения оба крупнейших из выступавших театра показывают достойные, но их полное или семидесятипяти процентное преобладание, в столь разных труппах, как ни горько, – знак общего кризиса. И он не только в том, что "Жизель" танцует не Уланова, а "Ундину", не Марго Фонтейн, но и в репертуаре, содержащем мало новых достижений. Сильнее всего ощутил запал сказать свое у Нидерландской труппы Иржи Килиана, вот она и дышит живой, нынешней хореографией. А у Большого театра, гастролы которого по размаху самые грандиозные в нынешнем сезоне, такого запала, к сожалению не было.

### 3

Перед гастролями Большого пошли слухи об их отмене, поскольку Григорович, якобы, запретил показывать свои спектакли, пока ему не заплатят авторские. Я не придал этому значения, тем более, что были, к несчастью, другие заботы. До театра я добрался, когда первые спектакли уже благополучно прошли, и мне сообщили, что директор театра Васильев еще из Москвы направил антрепренеру письмо, где оговорил авторские Григоровича, и я верю, что так оно и было, – ведь если антрепренер не заплатит, платить валютой придется Большому, поскольку скромная доля автора, если он, понятно, законным порядком от нее не отказался, при продаже его сочинения издательством или театром оговорена законом. Мне сказали, что делом занимаются адвокаты сторон, и обязательность выплаты никем не оспаривается.

В местной русской газете "Лондон – INFO" №8, правда, сообщалось, что Васильев сказал ее корреспонденту: "Все спектакли, ставящиеся в нашем театре являются

собственностью Большого..... То, что авторство этих трех балетов принадлежит Григоровичу – вне сомнений. Но никакого договора о том, что театр будет платить ему с каждого представления, у нас нет. Да, честно говоря, и быть не может! Поэтому, мне кажется юридически это все не имеет под собой никакой базы. Я уже не говорю о том, что "Спартак" был и вовсе поставлен задолго до подписания Советским Союзом Женевской конвенции по авторским правам". Васильев все же отметил, что "претензии Григоровича адресованы не Большому театру, а продюсеру лондонских гастролей, компании "Hochhauser". Виктор Хоххаузер по словам того же корреспондента тоже сказал: "Сомневаюсь, что у него есть какие-либо основания требовать денег за представления", выражая, впрочем, готовность заплатить, если окажется, что требования хореографа законны. А руководитель юридической службы театра Ирина Ильина сказала так: "Все авторские произведения, созданные Юрием Григоровичем в период его работы в Большом театре, по российскому законодательству являются служебными произведениями. Поэтому Большому театру принадлежат исключительные права на их использование..... Единственное, на что может претендовать Григорович, это на право на охрану личных неимущественных прав на свои хореографические работы. В том числе право на свое имя на гастрольных афишах".

Факты, как они были изложены мне и как их освещает корреспондент, как видим, вопреки выраженным при этом чувствам, довольно схожи: претензии Григоровича рассматривается в Лондоне законным порядком и надо надеяться на их законное разрешение. Взгляды, изложенные театром и его антрепренером, однако, любопытны. Для лучшего знакомства с последним расскажу, что на списке исполнителей, который зритель может получить бесплатно, как и на всех афишах, сверху напечатано: «Представляет Виктор Хоххаузер». Но на "Баядерке" из этого списка нельзя было узнать не то что о роли Григоровича, – даже Ирина Ильина признала за ним право на упоминание его имени, – там нет даже имени Петипа, равно как и Минкуса, всех заслонил Виктор Хоххаузер. (Уже на "Раймонде" имена не только Петипа, но и Григоровича. возникли, – кто-то, видимо, антрепренеру указал.) Но наперед Большой явно не слишком приглядывал за Хоххаузером, продающим билеты и получающим сборы, и, видимо, все же недостаточно четко оговорил выплату авторского гонорара, входящего в стоимость спектаклей, купленных Хоххаузером у Большого.

Нечеткость эта, думаю, не от злой воли, а от непонимания природы авторского права. Хоххаузер-то человек опытный, просто деньги отдавать не хочет, и пока британский суд ему не разъяснил что к чему, отдавать не спешит. Его заявления понятны. От Васильева требовать юридической грамотности не приходится, и когда он всерьез говорит о спектаклях, как о собственности театра, или о том, что у него нет с хореографом договора о выплате за каждый спектакль, видно, что не то что Женевская и Бернская конвенции, но даже советские и российские законы об авторском праве ему неведомы. А вот руководитель юридической службы Ирина Ильина могла бы их знать. Она пользуется термином "служебное произведение". Но авторское право – первично и вытекает из факта создания данного сочинения данным автором. Разумеется, он вправе это свое право частично или на какой-то срок уступить, но не театр ему это право предоставляет по договору, как кажется Васильеву, а закон. Известно, что Григорович, как и другие хореографы, ставил свои, осуществленные сперва в Большом, спектакли в других театрах, но Ильина безмолвствовала, не защищала "собственность Большого", не требовала перечислять авторские Большому, – она знает, что по законам Российской Федерации и даже СССР, если автор особым соглашением не уступил кому-либо свои права, он – хозяин своему произведению.

С другой стороны, коли речь идет об Англии, где имеет вес прецедент, стоит вспомнить, что труппа "Хореографические миниатюры" не показывает за рубежом "служебные произведения" своего создателя Л.В.Якобсона, сочиненные в большинстве даже до присоединения нашей страны к международным конвенциям, поскольку этого не хотят наследники автора. Я не хочу выяснять, кому таким образом наносится больший ущерб – петербургской труппе или славе Якобсона, работы которого остаются неизвестными западному зрителю. Но закон дает даже наследникам, не то что самому автору, такое право, такова международная юридическая практика. Никакого различия между отношениями Якобсона с "Хореографическими миниатюрами" и Григоровича с Большим нет. Но Ильина исходит не из законов, международных или отечественных, а из противозаконной советской практики.

Десять лет назал я обращался с открытым письмом к Председателю комитета по делам печати СССР по поводу того, что издательства при подписании договора приобретали не только исключительное право на издание книги в течение трех лет на территории СССР, что законно, но и вечное

исключительное право на издание ее за рубежом. Советские издательства, подобно Большому театру, воображали себя собственниками авторских сочинений. И министр печатно согласился, что такие условия договоров противозаконны и заверил, что его распоряжением они запрещены. А ныне Ильина это грабительское мышление возрождает.

Соблюдать закон об авторском праве надлежит не только затем, чтобы почтенный человек мог еще какое-то время содержать себя и свою семью. В превращении авторского гонорара в основную форму оплаты труда хореографов, больше их самих заинтересованы зрители. Долгие годы труд хореографа у нас оплачивался относительно крупной суммой при постановке, и все тут. Шел ли спектакль после премьеры еще три раза или оставался в репертуаре на долгие годы, значения не имело. Хореографу платили вне зависимости от качества спектакля и спроса на него. Театры себе такое позволяли, поскольку их содержало государство, за счет которого цены на билеты, в сравнении с реальной стоимостью, занижались. Это расширяло круг зрителей, что было хорошо, но избавляло театр от необходимости бороться за зрителя, что уже не так хорошо. Театры не были заинтересованы в спектаклях, имеющих зрительский успех и могли годами не ставить новых.

Можно по-разному оценивать балеты Григоровича, но они заполняют зрительный зал, и отстаивая свои права на авторский гонорар он отстаивает преимущества в оплате для всех, чьи спектакли тоже заполняют зал. Если хореограф, пусть при более скромном начальном гонораре, сможет жить за счет авторских, а не администрирования, он будет полней принадлежать искусству. Конечно, далеко не всегда зритель сразу верно оценивает подлинную удачу и, как это ни горько, не все, что казалось мне замечательным или плодотворным имело успех и выжило. Потому и нужны фонды и спонсоры, потому и нужно поддерживать малый круг художественного кровообращения, в котором сочинения могут возникать без оглядки на коммерческие соображения. Но при их выходе в большой круг невозможно не считаться со зрителем, покупающим или не покупающим билеты.

#### 4

Шум вокруг Григоровича не случайно предварял гастроли. Лицо Большого балета, откуда он давно ушел, все еще составляют его спектакли. В прошлогодних питерских выступлениях это было не так заметно, но здесь, антрепренер

строил репертуар ради сборов, и к "Спартаку" прошедшему 8 раз, прибавились возобновления "Баядерки" (5 раз) и "Раймонды" (3 раза), то есть большую половину репертуара составили работы Григоровича. А меньшую – "Дон Кихот" (5 раз), "Жизель", вместе с "Паганини", (4 раза) и "Лебединое" Васильева (3 раза). "Укрощение строптивой" и украсившие питерские гастроли балеты Ратманского в Лондон не привезли.

Показывали в основном добротную старину, вянущую, однако, без новых плодов по соседству. Бллет держится не столько природой артистов, сколько тем, как они ею пользуются и что к ней прибавляют. Не только выучку, даже и самую лучшую. Кордебалет, особенно мужской, демонстрировал хорошую выучку. Премьеры демонстрировали ее еще и умноженной, но живого артистизма было мало. Я видел партии безупречно станцованные, но не видел всецело в танце прожитых. Блеск, бравурность, не вели дальше внешнего успеха, не задевали за душу. Но было бы несправедливо винить в этом артистов, они – жертвы, а не виновники художественной политики. Чтобы себя постичь, артисту нужен опыт работы с одаренным хореографом. Артист формируется в театре, в новых спектаклях. И если одаренному артисту недостает артистизма на всю партию, то не потому, что ему это не дано или не по силам, а потому, что хореографию образует не один технологический остов роли, но бьющаяся в нем интонационная стихия, ее напряжения, замирания и всплески. Самостоятельно по ней плывут лишь редчайшие гении, и то не сразу.

Расчет на музейность подрывало и совсем иное место балета в британской культуре. Многочисленные рецензенты, даже настроенные весьма критически, признавали воздействие на публику "Спартака" или "Раймонды", но воодушевление оно у них вызывало не всегда. Какой-то рецензент писал, что Григорович – величайший сегодня балетный классик, а вариации Раймонды (сочиненные, между тем, Петипа) скучны. Его не занимало, что классицизм, как художественное течение, хоть и важный этап становления балета как искусства, прямого отношения к классическому танцу, которым славен Петипа, не имеет, и название танца, установившееся двести лет спустя, с ним не связано.

Балет обрел себя и принципы, которыми ныне держится, сперва в романтическом балете Тальони, создавшего унисонный кордебалет, как опору соотношения танцевальных композиций, и потом в поздне-романтическом балете Петипа, этот кордебалет усложнившего, обогатившего переключками малых внутренних ансамблей. Можно отвергать романтизм

Тальони или Петипа, можно отвергать их подходы к кордебалету или сольному танцу, но самый принцип соотношения танцевальных движений и форм, пусть совершенно других, стал основой балета. Можно даже отречься от спектаклей наследия, удерживая, однако, это их принципиальное свойство в другой пластике, как это делал у нас Якобсон, тоже путавший классический танец с классицизмом, на всех углах бранивший старые балеты за классицизм, но и в самых дерзких своих новациях хранивший верность композиционной природе балета. Демонстрировали ее в нынешнем лондонском сезоне и Килиан, и и американские и британские хореографы. "Раймонда" Петипа может нравиться или не нравиться, но она держится пятью вариациями героини, в изменении характера которых (в соотношении их между собой и со всей хореографической тканью) запечатлены изменения состояния героини. А если соотносить их друг с другом скучно, надо себе признаться в отсутствии интереса к балету. Композицию Петипа или Григоровича можно подвергать самой жесткой критике, но оценить балет вне его хореографии невозможно, а таких попыток в газетах немало.

На отсутствие новых спектаклей рецензенты сетовали справедливо, но порой хотели обрести новизну в старых балетах. Едва ли не лучшая здешняя газета "Файнэншиал Таймс" похвалила переправленную "Жизель" за то что Васильев избавил ее от "советского романтизма". Романтизма и впрямь поубавилось, да только занесла его туда не советская власть. Когда "Жизель" в начале сороковых прошлого века ставили в Париже, там на дворе был романтизм, и потом в Петербурге, в 1884 году, Петипа этот романтизм еще и нагнетал, – не зря вскоре принялся за балеты Чайковского. Просто в Англии изменилось отношение к романтизму, но зачем вспоминать историю, когда можно все свалить на советскую власть.

А роль советской власти в судьбе балета, как говорится, неоднозначна. Она обходилась с ним осторожнее, чем с другими искусствами, и поддерживала и содержала, поскольку сочла, что он пригоден для оптимистической мифологии. Но порядок был общим, и в балете тоже жестко пресекалось живое сочинительство. Довоенная статья "Правды" "Балетная фальшь" вместе с Шостаковичем выбросила из Большого Федора Лопухова, едва ли не крупнейшего балетного мыслителя советской поры. Однако, попирая таланты сочинителей, власть ценила многих исполнителей старых балетов или драмбалетных инсценировок. Когда после Сталина плотину впервые прорвало, и балет стал обретать

новый репертуар, власть, снова разоблачая хореографов и критиков, опять льстила исполнителям, отнюдь не карая их за соучастие. По тем законам и живем: новых реальных хореографов нет, а одаренных танцовщиков много, да не вырастают они в свой рост без живой хореографической мысли, да и без критики, способной войти в репетиционный зал и вместе с хореографом и актером анализировать танцевально-пластическую ткань. Не стало этого, вот и балет, по слову поэта, и могуч, и бессилён. Можно по разному относиться к Васильеву, видимо, не понимающему, отчего балет оскудел, не сознающему, что с Григоровичем из театра ушел не просто старик, заслуги которого в прошлом, а уровень хореографической культуры, который нечем восполнить. Не то что свет клином сошелся на Григоровиче, и его уход – непоправимая беда. Смена поколений – дело естественное. Григорович сам в свое время, заменив Л.М.Лавровского, вдохнул в Большой балет новую жизнь. Беда, что не нашлось, кому его равноценно заменить. Но не стоит все это валить на одного Васильева, продолжившего усердную работу других товарищей.

Само "Лебединое озеро" Васильева, тоже показанное в Лондоне, не оттого ли взялось, что Фурцева погубила "Лебединое озеро" Григоровича, едва ли не лучший его балет, в котором история заколдованной девушки-лебедя максимально приблизилась к трагической музыке Чайковского, говоря уже не просто о мечте, но об ответственности за мечту и перед ней. Екатерина Алексеевна искусству была чужда, но соображала очень живо и смекнула, какую мечту могут сюда подверстать, тоже несбыточную, но сулившую "свободное развитие каждого". Конечно, замысел Григоровича не был политическим, ни о какой фиге в кармане он явно не думал, но изначально жившая в "Лебедином" мысль о верности идеалу прояснилась и пугала.

Среди прочего, Григорович восстановил на балу, где принцу представляли невест, рядом с испанским, неаполитанским, венгерским и мазуркой, также и русский танец, и кто-то из сопровождавших министра лиц тогда глубокомысленно обронил: Зачем же принцу сказочный лебедь, когда есть русская девушка? В спектакле Васильева музыка русского танца отдана главной героине, и уже не обманщица Одиллия, а сама расколдовавшаяся королева лебедей в цивильном платье и кокошнике является среди невест.

Идеал и верность ему, едва ли не важнейшие для Чайковского и почти для всей русской культуры конца века

понятия, из спектакля выпали, и в конце злой правитель, родитель принца, околдовавший прелестных девушек, повержен, и влюбленные соединяются под музыку, над которой Петр Ильич на партитуре написал: души их возносятся к небесам. Конечно, Васильев не первый заменил трагический финал благополучным, но у других принц перед этим все же сознавал свое заблуждение и винился, а тут никакого заблуждения не было, он и не винится, а просто хочет "сказку сделать былью", чему, как известно, служит "вместо сердца пламенный мотор". Моторность насыщенного виртуозностью спектакля, в котором многочисленные танцовщики и перешедшая из Мариинского в Большой Настя Волочкова демонстрируют технические достижения, венчаемые заслуженными аплодисментами, не оставляет места для интеллигентских "душевных переживов", дававших повод сопоставлять Чайковского с Чеховым.

Васильев, должно быть, верит, что с кокошником внес в любимый балет русский дух, хотя о русской природе творения Иванова и Петипа за сто лет написаны тома, а ивановский лебедь стал символом русского балета. Герои Васильева – лишь "новые русские", повернувшиеся спиной к заботам душевной жизни. Эта новая версия и впрямь современна, – она отражает состояние страны. Британские балетные критики ничего этого не знают и не столь меланхоличны, как я. "Дейли телеграф" кончает без обиняков: "Это "Лебединое озеро" побуждает усомниться в праве Васильева руководить Большим театром".

От зарубежных гастролей ждут триумфов, поскольку в области балета, мы, как известно, впереди планеты всей. Эти слова повторяют то на полном серьезе, то с усмешечкой. Но отчасти мы тут еще и впрямь впереди планеты всей, – мужчины Большого балета подтвердили это в Лондоне. Только мы и по посевной площади на душу населения впереди планеты всей, да хозяйство ведем так ловко, что не то что не завалили мир хлебом, а сами покупаем его в Америке. То же и с балетом. От покупки его в Америке нас спасет и сохранит нерушимая идея, ведь и переносимые ныне оттуда работы Баланчина, величайшего сына Мариинской традиции, уже опять объявляют "нам чуждыми". Но при всей в них нужде, ими тоже не заменить сегодняшние "душой исполненные" балеты, отсутствие которых Большой продемонстрировал в Лондоне столь же наглядно, как богатую посевную площадь для их возвращения. Глядя на это, я все думал, что у нас посевная



площадь еще и лучше, а сеятелей, талантливых хореографов,  
тоже не видать.

## НОВАЯ СТАРАЯ «СПЯЩАЯ»

Пропустив премьеру, я увидел возобновленную «Спящую красавицу», когда споры отшумели. Но отмолчаться невозможно, слишком уж серьезные проблемы задеты. Сергей Вихарев, вероятно, единственный возобновитель за 110 лет со дня премьеры, отказавшийся от исправлений и дополнений, кроме одного, хоть и важного, но все же частного. Его работу толкуют то как стремление вернуть зрителю замаранный последующими «негодными малярами» нетленный шедевр, то как жажду перечеркнуть развитие хореографии за двадцатый, самый бурный в ее истории век. Между тем, не впадая в эти крайности, новый спектакль как раз заставляет не только исследователей, но и зрителей пристальней взглянуться в самый ход развития хореографии, а не просто подсчитывать приобретения и утраты.

Наивно сопоставлять возрожденный спектакль Петипа с последним шедшим на нашей сцене спектаклем «по Петипа», принадлежащим К.М. Сергееву, не отдав себе отчета, что они различаются не только тем, что в одном лучше сцена с nereидами, а в другом — вариация феи Сирени. Хоть многие кирпичи хореографии Петипа в спектакле Константина Сергеева воспроизведены достоверно, из них сложено другое здание, другой спектакль, с другим содержанием, другим ощущением хореографии, другой ролью художника, и это куда важнее выяснения того, что кому лучше удалось.

Спектакль Сергеева, впервые показанный в феврале 1952 года, еще до начавшегося вскоре на той же сцене возрождения хореографического сочинительства, взявшего Петипа в учителя танцевальности, отчасти уже выдал тяготение к ней. Пантомима была сведена к объяснительному минимуму и самостоятельной роли не играла. А у Петипа, уже в прологе, ей отданы почти половина времени и главный содержательный мотив — страх перед оплошностью в приглашении гостей, перекладывание ответственности за нее по лестнице придворной бюрократии, бессилие монарха, предотвратить грядущие беды и, тем более, им противостоять. Все это изъясляет условная пластическая игра, не очень нам, молящимся на танец, привычная.

Мало того, — если в композиции Константина Сергеева границы между танцующими феями и ходящими по сцене придворными и быть не могло уже просто потому, что последние там несущественны, у Петипа она жестко прочерчена. Феи, конечно, вмешиваются в дворцовые дела, но сами — не от мира сего, потому и танцуют на пальцах. Лишь

злая фея Карабос твердо и четко всей ступней стоит на земле, и ее враждебность королю и новорожденной дело вполне земное.

Разумеется, прямых намеков на социальные конфликты, разрывавшие Россию в конце века, в балете нет, но, как рассказывал мне Федор Васильевич Лопухов, однажды исполнитель роли Карабос на мгновение сел туда, где только что сидел король. Публика ассоциировала злую фею с социальными силами, враждебными царству, с которыми царям, однако, не совладать, как не совладать и добрым феечкам, обступившим злую. Даже могучая фея Сирени не в силах одолеть рвение Карабос и в прологе сулит лишь последующее спасение, природа которого и проступает по ходу спектакля.

Ничего подобного у Сергеева нет, там неполнота списка приглашенных — досадный промах, а не проявление слабости двора, и фея Карабос — менее всего социальный голос, она — внешняя враждебная сила. Да оно и понятно, Сергеев показал свой спектакль через шесть лет после страшной войны с гитлеровской Германией, когда официально процветало морально-политическое единство. При чтении старой сказки тогда возникали иные, чем у Петипа, ассоциации.

В первом акте, где текстуальных различий немного, почти та же танцевальная ткань, начиная с великолепного вальса, звучит иначе. Но не только потому, что вязальщицы у Петипа смелее, а растерянный король то готов их повесить, то, уступая всеобщим просьбам, вовсе прощает. Константин Сергеев и художник Симон Вирсаладзе переделали и перетолковали весь акт и, опять же, не из претензий к работе старых декораторов и костюмам И.А.Всеволожского. «Спящая» была искусно переодета уже в 1914 году Константином Коровиным, в оформлении которого и шла до 1952 года. Да и сами по себе костюмы Всеволожского не так дурны, и костюмы Вирсаладзе не просто красивой. У Вирсаладзе, реформатора балетной живописи, оформление, становясь единой колористической партитурой, соединяя и противопоставляя персонажей и танцы по аналогии с музыкой, обретает дополнительный смысл. Отдельный его костюм далеко не всегда превзойдет костюм Коровина и даже Всеволожского, но в своем целостном строю они придают хореографии более четкое и емкое звучание. И К.М. Сергеев этим воспользовался, его первый акт, самый близкий петиповскому, читается иначе.

У Петипа на сцене парк, дворец стоит к нему боком, и вальс, вариация Авроры, и большое адажио с четырьмя женихами происходят на фоне парка, уже этим обретая более

частный характер. У Сергеева же на фоне огромного дворца исполнители вальса как бы сами обращаются в цветущий парк, а женихи и даже юная Аврора дышат воистину державным величием. Оно не самоцель, но свойство короля и царства. Тревоги преходящи, сбросив платье старушки, подсунувшей принцессе спицы, и на миг представляя зловещей реальностью, на которую женихи тут же бросаются с оружием в руках, Карабос вынуждает фею Сирени погрузить царство в сон. Но обаяние царства не умирает, и сгинувшая держава заслоняет в памяти юную девушку, умершую по небрежности родительских слуг.

Что же происходит через сто лет, то есть во втором, ключевом акте? У К.М.Сергеева он держится прелестью мертвой царевны, явленной принцу в видении, его ободряющей и неотвратимо увлекающей к заросшему дворцу. Именно в этом акте Сергеев особенно ломал хореографию, начав встречу героев с виртуозных верхних поддержек, выразивших любовный восторг, которые, кстати будь сказано, он сам и Н.М.Дудинская совершали с блеском. В осеннем лесу нереиды у Вирсаладзе выступали как бы дриадами, а принцесса — одной из них, самой прелестной, ставшей как бы частью природы. Ее душа и прежняя жизнь никого не занимали, даже прославленные пробежки сквозь строй нереид, в которых видение уходило от принца, первоначально были полностью изъяты и восстановлены много позднее под давлением критики.

Совсем иначе строилась эта сцена у Петипа. Видимо, под его влиянием у Всеволожского светлая принцесса резко контрастирует с зелено-голубыми нереидами, она не срослась с ними, а своей человеческой душой им противостоит. И в дуэте с принцем нет и намека на соблазн, принц как бы не успевает ее задержать, она выскальзывает из его рук, проскальзывает меж нереидами и движения совершает, опершись не на руку принца, а на жезл, который держит фея Сирени. Принц и здесь поражен видением, но само-то оно являет не прелести принцессы, а тот особенный прекрасный строй ее души, который только и уцелел через сто лет. Не материальная, пусть сказочная, незыблемость царства дорога была хореографу, а тот чистый и высокий дух, какой витал в былом царстве, да и не над высокими правящими особами и приближенными, а над юным существом. Созная брэнность царства, Петипа мечтает сбечь бытовавшую там порой душевную жизнь, хочет воскресить не жалкую царскую власть, а восприимчивость души, пусть через сто лет.

Это, конечно, сказка, мечта, и не дивертисмента ради в третьем акте пробужденная принцем Аврора поставлена

хореографом в ряд персонажей других известных сказок, ведь нетленность ее души сказочна. Оттого центром акта и стала душевная радость, наполняющая великолепную вариацию. Но тут приходится признать, что Сергей Вихарев помешал ее выражению, отступив от им же взятой за принцип текстологической верности и наделив также и принца вариацией, да еще сочиненной К.М.Сергеевым для своей постановки. Уместная там, она невозможна в петиповском спектакле, где мужской вариации в финале не было.

На этот счет есть множество толков. Говорят, ее нет потому, что Павел Гердт, первый исполнитель, в свои 46 лет танцевать уже не мог. Но Энрико Чекетти в свои 40 танцевал отлично, и Петипа сочинил ему сложнейшую Голубую птицу. Сочти хореограф вариацию принца необходимой, он догадался бы использовать, имевшегося виртуоза. Но, хоть сперва и предполагал такую вариацию, и музыка для нее была написана, Петипа ни тогда, ни позднее ее не поставил, ощутил ее неуместность. Неуместность ее подтверждается и тем, что в апофеозе празднества, когда сверхъестественная сила, воскресившая принцессу, вдруг раздвигает стены, на заднике видна квадрига Аполлона, покровителя искусств, и тем прямо названа сила, воскрешающая душу, прокладывающая ей мостки и через сто лет, и дальше. Можно, конечно, посетовать, что декорации третьего акта в целом, и этого апофеоза в особенности, безвкусны, но если видеть в танце не мертвую красоту, а сколок душевной жизни, Аполлон тут знак ее прибежища — искусства.

А Сергееву мужская вариация жизненно необходима. Он-то ставил спектакль о нерушимости державы, а не какой-то там души, и победа над памятным стране олицетворением злой феи Карабос впрямь немислима без гимна одержавшей победу мужской силе. И сам Сергеев, могу свидетельствовать, в свои 42 был в своей вариации бесподобен. И весь акт у него был всеобщим торжеством, в котором отдельное не имело значения. Появись этот спектакль в мае 45-го, он, возможно, и впрямь выразил бы единое чувство сограждан. Впрочем, и тогда Илья Эренбург, главный глашатай желанной победы, о ней написал: *И час настал. Закончилась война. / Я шел домой. Навстречу шла она. / И мы друг друга не узнали.* Тем более в 1952 в Ленинграде, где только что людей, защищавших блокадный город, губили по знаменитому «ленинградскому делу», плоды победы побуждали поразмыслить. Общая победа над национал-социализмом, конечно, все равно была бесспорной ценностью, но не столь все же безоблачной, как изображала официальная

пропаганда, норовившая памятью о ней заслонить новые проблемы и новые беззакония. Винить в этом К.М.Сергеева нелепо и смешно, но то, что успеху его ликующего спектакля эта атмосфера благоприятствовала и удерживала от сопоставлений с оригиналом, оспорить нельзя.

Парадоксальность тогдашней художественной жизни не позволяет, однако, ограничиться этим признанием. Общая атака власти на искусство, открыто объявленная известными постановлениями ЦК КПСС, не сводилась к сказанному в них. В печатной и устной партийной критике атаки пополнялись и расширялись, развертываясь не только против новых творений, но и против бесспорной, казалось бы, классики. В балете их застрельщиком стал постановщик «Бахчисарайского фонтана» Ростислав Захаров, о «Спящей, красавице» Петипа говоривший, что она «поставлена во французской манере и с пренебрежением к реализму», что балет на музыку Чайковского надо ставить заново. В этой атмосфере Константин Сергеев, вполне сознавая ценность хореографии Петипа и стремясь ее сохранить, счёл выходом коренное переосмысление спектакля, которому и принес в жертву существеннейшие его части. По существу антимонархический спектакль числящегося царедворцем Петипа стал в стране советов густо монархическим, но в этом виде уцелел. В оценке работы К.М.Сергеева и от этого отвлекаться не стрит.

Ориентация Вихарева на Николая Григорьевича Сергеева, увезшего в эмиграцию записи «Спящей» и других балетов Петипа по системе Степанова, конечно, позволила ему несопоставимо ближе подойти к оригиналу. Более близких свидетельств нет, а записи, сделанные уже когда Петипа из театра был изгнан, почти через пятнадцать лет после первой постановки, все же сохраняют текст спектакля, шедшего без каких-либо радикальных изменений. Невозможно требовать от Вихарева, чтобы текст в точности соответствовал показанному на премьеры в 1890 году и не включал позднейших поправок и добавлений, сделанных самим Петипа, а возможно, и кем-то после его ухода. Но можно думать, что такие изменения если были, то не были значительными, и нет указаний на иное. Можно с полным основанием считать показанную ныне Мариинским театром версию Вихарева, наиболее близкой к оригиналу из известных.

Ее художественные достоинства подтверждают, что «Спящая» стала выдающимся балетным сочинением уже у Петипа, а вовсе не заботами позднейших постановщиков, при всех частных удачах, какие можно обнаружить в

возобновлениях А.Горского, Ф.Лопухова, В.Тихомирова, К.Голейзовского, А. Чекрыгина, А.Мессерера, Е.Тангиевой, К.Сергеева, В.Вайнонена, В.Чабукиани, М.Габовича, П.Гусева, Ю.Григоровича, не говоря о самом Н.Сергееве, возобновлявшем ее для Дягилева (с участием Б.Нижинской) и в Английском Королевском балете, а также Нинет де Валуа, Ф.Эштона, Д.Ноймайера и других.

Это, понятно, не значит, что каждый такт, каждое па танца отвечают той общей оценке сочинения, которая в моих глазах, благодаря работе Вихарева, еще больше выросла, — ведь и в гениальном «Онегине» рядом с божественными строфами у Пушкина соседствуют более скромные. Тем более нет нужды абсолютизировать работу художников, и вообще рассматривать нынешнее возобновление как окончательное торжество справедливости. Без сомнения «Спящую» будут возобновлять и по-другому, и это естественно. Важно лишь, что видевшие вихаревскую «Спящую» лучше будут различать созданное Петипа и его возобновителями и смогут сопоставлять без предвзятости, отдавая предпочтение не просто потому, что такова традиция или, напротив, это «новаторство», а по художественной значимости текста. Это большое дело Сергей Вихарев сделал.

Труппа и многие солисты танцуют хорошо, хотя проблема соотношения стилей, здесь не затронутая, остается и требует особого разговора, поскольку касается не одного только спектакля, но и привычных репертуару, начиная с «Жизели» и «Баядерки». Из исполнителей хотелось бы особо отметить Игоря Петрова в роли Карабос и Светлану Захарову в главной роли. Молодой танцовщице удалось найти верный тон для каждого акта, в которых героиня предстает у нее, как надлежит, в разных качествах, что побуждает думать не только о наделенности артистки выдающимися данными для танца, но и о больших внутренних ресурсах для балеринского назначения. Не хочется сбивать ее с толку, провозглашая, как ныне у нас повелось, уже в начале пути мировой звездой, что часто ведет как раз к остановке в развитии. А хотелось бы, чтобы она шла дальше, копала в себе глубже и долго светила на балетном небосклоне, а не, как бывает, лишь на рекламной бумаге. Подчеркну только, что дарование шире открылось в новой работе, жестче вынудившей думать, что там к чему. Такое всей труппе на пользу.

## ТРИУМФ НА ФОНЕ БЕЗВРЕМЕНЬЯ

В гастролях Мариинского театра в Лондоне самым удивительным было изобилие свободных мест на первом представлении «Семена Котко». Не потому удивительным, что я высоко ценю эту оперу и то, что она, наконец, звучит, числом великой заслугой нашего театра, даже не потому, что дирижировал Гергиев, на выступления которого лондонцы ломаются, — сравнительно недавно на концертном исполнении «Леди Макбет» Шостаковича яблоку некуда было упасть. К тому же другая (и, на мой взгляд, не столь удачная) опера Прокофьева «Война и мир» трижды шла в Ковент-Гардене, как и прочие спектакли, в переполненном зале. Случись так на втором представлении, — а зал и там не был полон, — можно бы допустить, что не понравилась опера, не понравилась постановка, не понравились певцы и даже любимый Гергиев. Но то было первое исполнение не просто на нынешних гастролях, а на английской земле, однако любители музыки, которым там нет числа, не спешили знакомиться с неизвестной оперой выдающегося композитора. Случись такое в России, тотчас бы вспомнили, что мы ленивы и нелюбопытны. К слову сказать, когда к нам привозили оперы Бриттена, зал был полон. Да и английские рецензенты вполне оценили «Семена Котко», расслышали, что им сыграли и спели, но что до зрителя, — при дорогих билетах отнюдь не массового, — видимо, ленивы и нелюбопытны не только мы.

Гастроли — и оперные, и балетные, о которых пойдет речь, — прошли победоносно. И не то чтобы я радовался из простого патриотического сочувствия. Нет, это был триумф не только неподдельный, не только наглядно превзошедший прошлогодние выступления издавна претендующего нас обскать Большого, но завоеванный драгоценными и часто уникальными достоинствами труппы. Некоторые из них, как единство и слаженность танцевальных ансамблей, проявились даже совершеннее, чем дома, — сказывался отборный и более стабильный состав исполнителей. В первых партиях с успехом выступали молодые. Старшее, но не старое, поколение представляли, в сущности, только такие прекрасные мастера, как Алтынай Асылмуратова и Фарух Рузиматов, истинная танцевальность которых не нуждается в лишнем похвале. Но и Диана Вишнева, и Светлана Захарова, и Ульяна Лопаткина, и Юлия Махалина, и Игорь Зеленский, и Антон Корсаков, и Данила Корсунцев, и Вячеслав Самодуров, и Адриан Фадеев, и другие были замечены и оценены публикой и прессой. Понятно,



предпочтения были разными, кому-то по вкусу больше пришлось техничность Зеленского, кому-то артистизм Самодурова, кому-то вдохновенность Фадеева, но и само это разнообразие — свидетельство широкой ориентации. Не много стоят самохвальные заявления: дескать, наша труппа — лучшая в мире. Да и вообще на такое звание сегодня едва ли кто может претендовать, но что мариинская несомненно принадлежит к самым лучшим, гастролы продемонстрировали.

Где уж на радостях взвешивать, в какой все же мере балетная труппа, наша или другая, за рубежом или на родине, вольна пересилить давление бесцветного времени и равнодушного общества, которые отнюдь не всегда жаждут высокого искусства! Посвящая искусству жизнь, стоит отдавать себе отчет, что множеству людей, в том числе прекрасных, искусство неинтересно, отчего на «Семене Котко» и не заполнился зал. Тем более невозможно доказать, что и в Лондоне, и в Петербурге он заполняется одними ценителями хореографии. Без социологических опросов, на глазок, рискну утверждать, что дома зритель Мариинского театра радикально изменился. Это слышно по аплодисментам, вспыхивающим нынче там, где прежде их не бывало, и по безразличию там, где зал взорвался бы аплодисментами. Что изменилось в Ковент-Гардене, по краткости пребывания в Англии судить не берусь, но нынешний его зритель ближе к нашему нынешнему, чем к нашему давнему.

Когда нидерландский балет гастролировал в Ленинграде, Кириан спросил меня, почему реакция зала у нас иная, чем в Москве, и ближе к его ожиданиям. Не без гордыни я отвечал, что наш город — столица балетного мира, и восприятие балета у нас, как восприятие архитектурного пейзажа, определяется не последней построенной коробкой или балетным спектаклем. Бывают времена, когда само наличие жаждущего зрителя ведет к развиту искусства. Я не забуду зал, полчаса стоявший после премьеры «Легенды о любви», и думаю, что великий подъем, пережитый Кировским балетом во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых, вызвали не просто Якобсон, Бельский, Григорович, каковых ныне, дескать, в театре нет, или работавшие с ними артисты, но, быть может, еще в большей мере дождавшийся их зритель. Вроде бы, торжествует старое торговое правило: спрос порождает предложение. Но что порождает спрос? После Сталина его особенно возбуждала сладость запретного прежде плода, живого искусства, и оно впускало в исторические и сказочные балетные сюжеты дыхание текущей жизни, помогая

разбираться не так даже в политической, как в душевной смуте, бушевавшей под приказным единомыслием.

Советские люди знали наизусть слова основателя советского государства: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Официально их понимали как естественность цензуры и репрессий, запрета на всё, что нежелательно обществу, за которое решали партия и государство. Но, без навязанного сознанию отождествления общества и власти, слова эти справедливы сами по себе, коль скоро общество способно изъяслять себя не столько декретами власти, сколько непосредственно и часто вопреки им. Сегодня в России цензура официально еще не восстановлена, да и власти не до искусства, в этом смысле оно свободно. На Западе оно в этом смысле свободно давно. Но согласимся, что и в свободном обществе оно не всегда первая необходимость и часто не находит спроса. Значимость его зачастую осознается с опозданием, что в сиюминутном балете исключено. Речь не о художественных ритуалах, служащих и политике, и престижу, и развлечению, — такого хоть пруд пруди. Ритуальность искусства издавна прикрывает циничность общества. Для пушей достоверности главный критерий действенности ритуала — не «дерзость глазомера», не «влечение, сила и захват», а совершенство. И Мариинский театр, располагающий разнообразными образцами совершенства, держится в ритуальном ряду, даже оставаясь в искусстве.

На гастролях было видно, что театр, при равнодушии государства и общества, все же не свелся к ритуалу, чем прежде всего и радуется лондонский успех. Но стоит видеть, как тяжело ему выживать и какой ценой. Богатый и разнообразный репертуар состоял из пяти больших балетов: четыре старинных, среди которых «Спящая красавица» возвращенная Сергеем Вихаревым по записи Н. Сергеева к подлиннику Петипа, и «Ромео и Джульетта», один из лучших балетов советской поры. Сверх того шли фокинские и баланчинский вечера. Давние сочинения сохраняют художественную силу. Однако новых постановок в гастрольном репертуаре не было, как нет их и дома.

Еще недавно их по должности ладил главный балетмейстер, и, не вызывая, как правило, особого интереса, они быстро сходили со сцены. Подобная система у нас вошла в обычай, но интересные работы возникают лишь там, где труппу возглавляет выдающийся хореограф, да еще если обстоятельства ему благоприятствуют. Так работал Петипа.

Успешно ставил Якобсон в своей труппе да Григорович в Большом, пока старшее поколение танцовщиков, часто им же выращенных, на него не навалилось. А когда труппу возглавляет средний, пусть и не бездарный, хореограф, она довольствуется средними недолговечными спектаклями, поскольку одаренным соперникам вход воспрещен. Ныне Мариинский театр реформировал руководство балетом, и польза налицо. Труппу возглавляет балетный профессионал, не порывающийся ставить, и как раз благодаря Махару Вазиеву к оригинальному тексту возвращена «Спящая красавица», пополнен фокинский и баланчинский репертуар, показаны работы Ролана Пети и Кеннета Макмиллана. А если нет новых значительных оригинальных работ, можно возразить, что они и вообще мало где появляются.

Конец балетного века всюду в мире отмечен кризисом, отнюдь не связанным, как порой говорят про наш, исключительно с хозяйственным крушением советской системы. Могучая сила подсознательного, выплеснувшаяся в балете XX века и обратившая его в одно из самых влиятельных искусств, все усердней изучается наукой, но в искусстве дробится и отстывает. Жизнь тяготеет к прямолинейности, к простым ответам на непростые вопросы, для искусства остается мало места, а для балетного — и вовсе. Однако если кризис, сколь он ни глубок, все же не конец света, без новых и новых работ из него не выбраться. Но теперь они понадобятся не заждавшемуся множеству зрителей, а, быть может, немногим, еще готовым отозваться. Вроде бы прошла нужда доказывать, что создаваемое для немногих, если это не пустая забава, потом становится нужным тысячам и миллионам. Балет, как искусство, весь тому пример. Как ни парадоксально, уязвимым местом Мариинского балета на гастролях было его совершенство, отсутствие, в отличие от оперы, проб и ошибок, а вместе с ними и новых взлетов.

Между тем, опять же в отличие от оперы, хореографические сочинения не только исполняются на театральной сцене, но только там и сочиняются. Ожидать, что неведомый гений принесет готовый балет, не приходится. В отличие от текстов литературных, музыкальных и особенно живописных, где художник сам же исполнитель, балетный текст не воплощается без сообщников, без танцовщиков. Поэтому балетное сочинительство, помимо собственной своей значимости, и служит почвой формирования танцовщиков, чьи таланты без участия в сочинительстве редко обретают полную силу, да и ими самими не часто осознаются в полной мере.

Текстовая значимость хореографического сочинения в XX веке утверждалась и А. Вольнским, и А. Левинсоном, и Ф. Лопуховым, и Ю. Слонимским, и В. Красовской, и другими российскими и зарубежными исследователями. Текстологическая работа Сергея Вихарева над «Спящей красавицей» — пример восприятия балета как содержательного текста. Значимость текста подтверждается уже тем, что тексты цензуруют, редактируют или намеренно уничтожают.

Но поныне нет ясности в понимании того, как танцовщик текст запечатлевает. А ведь нередко он сам и служит хореографу отправной точкой в создании текста, отчего первые исполнители справедливо считаются наиболее адекватными. Но вопреки этому возник миф о возможности прочтения текста независимо от индивидуальности танцовщика и его нутра. Отчасти этот миф опирается на веру в безграничные возможности русской или, как чаще говорят, ленинградской школы классического танца. Ее достоинства бесспорны и общепризнанны. У ее истоков стояли А. Иогансон и Э. Чеккетти, важнейшую роль в ее формировании сыграл Н. Легат, а позднее в СССР А. Ваганова, начавшая систематически преподавать в техникуме А. Вольнского, друга и единомышленника Легата.

В Мариинской группе и сегодня есть прекрасные танцовщицы, олицетворяющие достоинства этой школы, как, скажем, Жанна Аюпова. Но, будем откровенны, прекрасная школа лишь подспорье, а не гарантия донесения текста до зрителя. Чтобы убедительно его донести, мало его как бы воспроизвести, надобно его пополнить и прояснить собственным пластическим интонированием. Дмитрий Мережковский возразил винившим Некрасова в несовершенстве стихотворной техники: «Так и должно быть: неравномерность техники выражает неуравновешенность личности. Более совершенная была бы менее выразительной». Разумеется, это суждение приложимо к танцу отнюдь не буквально, но и танец захватывает в меру присутствия личности в технике. Мы рукоплещем технике, когда она служит эмоциональному интонированию, но бывает неловко, когда она норовит его заменить. Если господь не сподобил или душевные запасы артиста ориентированы на другое, текст будет воспринят зрителем не как текст, но лишь как череда движений. Потому зрители порой и принимают балет, лишь покуда он выстроен по объявленной сюжетной схеме, а там, где душевная жизнь запечатлена без открытого сюжета, как череда эмоциональных порывов и смятений, танец, лишенный

внутренней музыки, распадается на бессвязные слова, и зритель решает, что бессюжетный балет — лишь гимнастика. А решает он так часто лишь по тому, как танцовщик прочел свой текст.

Мне еще прежде случилось сетовать на пустоты в роли Никии, исполненной Ульяной Лопаткиной. На гастролях то же ощущение вызвала Светлана Захарова в роли Одетты. Не то чтобы она искажала текст, но ни в вариации, ни в адажио не было и следа внутренней жизни девичьей души, прорывающейся сквозь навязанное колдовством лебединое обличье. Дело и тут было не за преодолением технических трудностей, а за вдумчивым анализом партии, за чтыванием в ее текст. Я сознательно говорю о самых лучших и, на мой взгляд, самых обещающих молодых балеринах. Лопаткина блистательно танцевала в Лондоне бриллиант Баланчина, Захарова замечательно танцевала «Спящую красавицу», да и в «Лебедином озере» была хороша в Одиллии — и тут, и там она внятно читала четкий текст Петипа. А текст Льва Иванова, оставляющий на долю актера больше, как и, кстати сказать, текст Фокина в «Шопениане», оказался балерине труден отнюдь не по технике, но из-за того, что Иванов и, тем более, Фокин говорят иным языком, пусть и составленным из знакомых движений. Уже в силу хореографического многоязычия даже и самая лучшая школа не снабжает готовым подходом к любой партии, но лишь помогает одаренному артисту овладеть разными языками.

Но как учиться многоязычию, если репертуар балерины сведен к немногим ведущим партиям? А в «Спящей красавице» балеринских партий пять: Аврора, Сирень, Флорина, бриллиант и кошечка. Однако Лопаткина не танцует Сирень, Захарова не танцует Флорину, Маргарита Куллик не танцует бриллиант, а Вишнева кошечку, хотя их участие не только украсило бы спектакль, но обогатило бы их понятия о танцевальной речи, даже в традиционных петиповских пределах. Главному танцовщику у нас теперь не пристало танцевать не главную роль. А Семенова, Шелест, Вечеслова, Кириллова, Осипенко, Колпакова танцевали! Читая английскую рецензию на «Ромео», по справедливости высоко оценившую Джульетту А. Асылмуратовой и указавшую на неудачи Ромео — И. Зеленского и Тибальда — И. Кузнецова, я подумал было, что как раз Зеленский мог бы стать ярким Тибальдом, но сразу понял, что такому не бывать, и отличный танцовщик будет и дальше технично зачитывать тексты своих главных ролей, в них не углубляясь. На гастролях меня сперва разочаровала Диана Вишнева, и в «Спящей», и в «Ромео» форсировавшая

исполнение, делая его суетным и резким. Но в роли Зобеиды в «Шахерезаде», в отличие от танцующих сладострастное наслаждение, она танцевала счастье принести наслаждение другому, отдать себя, танцевала чувство самоотверженной привязанности, как раз и обозначающееся словом «любовь». Этот замечательный успех в неожиданном месте тоже предостерегает от ограничения артистов немногими партиями.

Надо искать им роли не обязательно первые, но расширяющие приложение таланта. Лучше всего этому как раз и послужат новые спектакли. Ради их появления не грех позвать и знаменитых людей, дав им простор для несвершенных еще замыслов. Но стоит, может быть, зорче присматриваться и к еще не прославившимся, находя возможности для их сочинительских опытов. Нет ничего худого в том, чтобы начинающий хореограф, получая возможность работать с танцовщиками Мариинской труппы, понимал, что оркестр, декорации и большая, сцена откроются ему лишь при неподдельном художественном успехе. Искусство рождается без гарантий. Балет не может жить непрерывным производством «верняка». Первым знаком художественных устремлений молодого хореографа станет его готовность ставить, чтобы увидеть самому и показать профессионалам свои идеи воплощенными. Если театр наладит такую лабораторную работу и вовлечет в нее не одного, не двух, а хоть несколько даровитых людей, вознаграждая, естественно, их текущую, хоть, может, и зряшную работу, но не ее неведомые результаты, в репертуарном тупике откроются щели, а актеры обогатятся уже от проб.

Глупо высокомерно презирать любой коммерческий успех. Цenia Валерия Гергиева как дирижера, мы порой стесняемся воздать ему должное за то, что в тяжелое время он дает своему театру доход. А ведь коммерческий успех приносят не только поделки на потребу, но нередко и преданность искусству, и предварительное бескорыстие. Вот и лондонские гастроли вознаградили Мариинский театр за то, что много лет, ярко пылая или тлея в золе, там теплился огонь искусства. Никто точней Пушкина не растолковал, что рукопись можно и даже должно продать, что в этом нет ничего стыдного. Не стыдно показывать за деньги наши прекрасные хореографические тексты всему миру, пусть смотрят. Важно только ни на миг самим не забывать, что продается лишь готовый текст, лишь рукопись, но не вдохновение. Вот и научимся не упускать вдохновение, обращать его в текст, и выносить на сцену. Наш

театр еще побеждает вдохновением накопленным и сбереженным. А чтобы жить дальше, необходимо новое.

2000

## ЛЕБЕДИНЫЙ ДЕНЬ

Прошло больше тридцати лет, забылись целые куски единожды виденного. Но день этот вспоминается все острее, как всякое событие, значимость которого вырастает. На новые спектакли Григоровича я обычно приезжал в Москву за неделю до премьеры, чтобы взглядеться на сценических репетициях. А тут приехал впритык, не ждал, что «Лебединое» столь полно откроет природу его дарования и станет лучшей его работой. До единственного общего прогона, на который прибыла министр культуры СССР Е. А. Фурцева с большой свитой, мне довелось увидеть, да и то не с начала, лишь репетицию первого акта, — спектакль состоял из двух. Одетту танцевала Плисецкая, естественно первая в первом составе. Одетта оказалась иной, чем я видел у нее не раз. Не столько царственно прекрасна, сколько трепетна и даже робка. Не видав всего спектакля, я не угадывал, откуда этот трепет, но он волновал. После репетиции меня огорчили тем, что в завтрашнем просмотре Плисецкая не участвует, то ли не может, то ли не хочет. На просмотре, за соседним с моим местом, в следующем ряду сидел Вадим Гаевский. Он весело и уверенно ждал провала, хоть едва ли такого, какой произошел. Я посетовал, что Плисецкой не будет. Он, видимо, наслышанный о происходившем вокруг спектакля, с улыбкой сказал, что и Тимофеевой, стоящей во втором составе, не будет. Танцевала Бессмертнова.

Главный балет русской, если не всей мировой, сцены искони был многострадальным. После провала постановки Рейзингера в Москве, в Питере он появился за показом на траурном вечере памяти Чайковского в феврале 1894 года картины Льва Иванова «Слет лебедей». Петипа доделал балет, обходясь с музыкой не слишком бережно, изымая лирические фрагменты и наращивая бравурность. Корить сегодня за это Петипа и Дриго было бы черной неблагодарностью. Но зазоры меж музыкой и хореографией как раз и породили бесчисленное число переделок и редакций. Григорович был не первым. Но он внимательней других, после Иванова, вслушался в понимание русским композитором сказки немецкого писателя. Там злой волшебник заколдовал добрую девушку, обратив ее лебедем. А когда принц готов был лебедя расколдовать любовью, подsunул ему свою дочку-красавицу, и принц попался. В сказке запутанное распутывали и в заключение пышно справили свадьбу, что балету привычно. Но в балете Чайковского иной



конец, и кто его не слышит, может прочесть, — рукой композитора написано: души их возносятся к небесам.

У нас любовников постоянно воскрешали, и не только в дань советскому оптимизму. Трагичности Чайковского не придавали значения, и возвращались к Музеусу. А странно там уже то, что злой волшебник обращал в лебедя. Да спросите андерсеновского гадкого утенка, есть ли лучшая участь, чем быть лебедем. И у Пушкина царевна-лебедь не кем-то заколдована, а сама волшебница, и предстает князю девушкой, лишь вняв его любви. Григорович, следом за Чайковским, ощутил эти несообразности, и понял, что балет написан не о жертве колдовства, а о различии и связи мира поступков, которые человек совершает, и мира душевных стремлений, которые он испытывает. Оттого в ставшем двухактным балете оба акта, начинаясь у Григоровича во внешнем, реальном мире, вели во внутренний, в душу.

Не от веселой, разгульной жизни, как обычно, отвлекала там принца красота лебедя, а, напротив, от положенного ему по рождению высокого места, которое надлежало занять, и в первую картину Григорович ввел пантомимическую сцену посвящения в рыцари. Живи новоявленный рыцарь, как положено, как уготовано, и никаких бы неприятностей, никакой гибели в финале. Но — и не потому ли вообще написано «Лебединое» — для Чайковского превыше других была тема судьбы, рока, она звучит и в симфониях, и в «Пиковой даме», и в «Лебедином» она выступает внутренней силой, велящей быть верным себе, не отступаясь перед внешним.

Оттого и злой гений тут уже не злой волшебник, к какому мы привыкли, но, прежде всего, гений, дух-покровитель, а если «злой», то не потому, что им движет зло, а потому что, как тайный демон, он открывает принцу, что кроме предуганного рождением царственного пути, в мире есть и другие реальности и идеалы. Он живет в душе принца, как его двойник, и в многообразии возможностей мира принц постигает себя и свои идеалы и, следуя им, следует судьбе.

Такой поворот не вмещается в рамки привычной ментальности. В школе учат, что идеал и стремление к нему — прекраснее всего на свете. Мещанское сознание отводит идеалу почетное место и воздаст должное стремящимся к нему. Оно только не желает знать, — а Чайковский знал, — что устремление к идеалу, принятое всерьез, кладет конец безмятежности, разрушает благополучие, отнимает покой и вселяет в душу смятение. Поэтому для жаждущих благополучия и благодушия идеал — обуза и зло. Он связывает человека,

ограничивает, обременяет, требует верности, во имя которой и жизнью приходится рисковать, не то что должностью. К какой значительной судьбе минувшего столетия ни обратиться, ни одна не была безмятежной. Чайковский это знал, и влечение принца к лебедю у него не сахарное, а тревожное. И любящий лебедь дышит тревогой.

Бал возвращал принца на правильный государственный путь. Выбор невесты государю — дело не душевное, а политическое. Вот Григорович и сделал этот выбор не частным эпизодом, а распространил на всю картину, осмыслив прежний дивертисмент. Невесты представили разные страны, в том числе Россию, и Одиллия среди этих маленьких Одиллий, тоже затанцевавших на пальцах, была никакой не злодейкой и никак не обманщицей. Совсем даже напротив, ей было естественно занять среди собравшихся высокое место. Она вполне подходила миру, предначертанному принцу. Беда лишь в том, что внешне схожая с Лебедем, она, деловая и здравая, не имела с ним ничего общего, и ее идеальные, подобные лебединым, черты оказывались лишь формой, лишённой содержания.

Потянувшись к Одиллии, как к лебедю, как к идеалу, вдруг обнаружившемуся при дворе, принц вовсе не был ветреником, он радовался случаю приобщиться к идеалу, ничем для него не жертвуя, ни от чего не отказываясь, продолжая жить привычной жизнью в своем кругу. Трагедия в том, что этого-то как раз и не может быть, поскольку жизнь — не сладкая сказочка. Прельстившись по видимости легким путем к идеалу, принц на деле затруднил себе реальное к нему приобщение, а столь же легкий его возврат к свадьбе с Лебедем, образующий у нас обычно, вопреки Чайковскому, финал — лишь проповедь безответственности и цинизма. Смысл балета «Лебединое озеро» в том, что измена идеалу и самому себе не проходит безболезненно, и человек с душой платит за нее по меньшей мере душевными муками. У Григоровича пленивший принца Лебедь умирает, но сам принц остается жить с памятью об ужасе самоотречения, и его новая клятва побуждает думать, что больше он себе не изменит.

Строго говоря, все это изначально присутствовало в партитуре Чайковского, и отдельные мотивы пробивались уже в постановке Петипа и, прежде всего, конечно, в гениальной картине Иванова. Но то были автономные фрагменты, связанные лишь мостками музыкальных перекличек. Григорович прочел балет как единую художественную структуру, в которой все перекликалось, отчего емкость произносимого возрастала и смысл стал отчетливее.

Не знаю, насколько Екатерина Алексеевна Фурцева этот смысл ухватила, но как человек, хоть и далекий от искусства, но умный и чуткий, в затянувшейся беседе при выходе из театра, которую мне довелось услышать, она избегала каких-либо суждений о балете, который запретила, и о его содержании. Разговору при выходе предшествовали официальные, и что она говорила там, я не знаю. Когда отшумели необычно взрывные аплодисменты, простившись с Гаевским, еще не нашедшим дурных слов для хореографа, и узнав по дороге, что спектакль в таком виде не разрешен, а Григоровичу стало плохо и его увезли, я спустился по лестнице у директорских лож, чтобы взять пальто, но это оказалось невозможным.

Вход перегородила тесная толпа, в центре которой стояла Фурцева, а перед ней Арам Хачатурян, громко говоривший: «Поверьте мне, Екатерина Алексеевна, к Чайковскому это "Лебединое озеро" ближе всех других!» Его поддерживал композитор Владимир Власов. Но Фурцева, не споря, твердо повторяла свое. Кругом стояли заместитель Фурцевой Владимир Попов, секретарь комитета по Ленинским премиям Игорь Васильев, премьер Кировского театра Аскольд Макаров и еще разные люди. Из балета Большого театра никого, кажется, не было. Все замолчали, как на похоронах. Наконец, Фурцева попрощалась отдельно с каждым из стоящих вокруг и даже на лестнице, насколько дотягивалась ее рука, и ушла.

Этот день отделил для меня все дальнейшее в Большом от происходившего прежде, хоть я понимал, что и прежде такое бывало и помнил статью о балете «Светлый ручей». Из спектакля изъяли практически все, что внес туда Григорович, но он шел под его именем. Остались лишь декорации и костюмы Вирсаладзе. Будущие историки опишут, как этот лебединый день сказался на Григоровиче и на уклонившейся и промолчавшей труппе, и как произрастали отсюда последующие балетные события.

Я рад, что для возвращения к искусству Большой выбрал этот спектакль. Не хочу гадать, в какой мере его воплотят нынешние актеры и примет нынешний зритель, да и насколько помнит все его детали сам Григорович. Но я всегда мечтал о возрождении этого «Лебединого озера».

## НА ЧТО НАМ БАЛЕТ?

Недавние лондонские гастроли Большого балета от прошедших двумя годами раньше отличало не место. Театр Друри лейн нынче, как и театр Колизей тогда, – не Ковент Гарден, подобающий амбициям Большого. И впечатление иное не оттого, что репертуар включал в себя тогда семь балетов, а ныне лишь три концертных программы. И не в том разница, что тогда все билеты наперед раскупили, а нынче торчали пустые места, – это, возможно, даже реакция на прежние гастроли. Но главное различие в том, что тогда театр шел в наступление, и уверенно ждал так и не наставшего триумфа, словно не балет приехал, а танки вводят. Память хранит и питерские гастроли Большого, еще более наступательные, чем лондонские. Ныне атакующий стиль, хоть подчас и проступает, не бьет в нос. И то, что гастроли задуманы скромней, как демонстрация лишь тех достоинств, которыми труппа бесспорно обладает, уже отрадно.

Повернув от Ковент Гардена к Друри лейн вы сразу видели огромную надпись «Звезды Большого», и потом на сцене видели Андрея Уварова или Сергея Филина, дарованиям и умениям которых сегодня, быть может, нет равных, а Большой привез и Яна Годовского, и других прекрасных танцовщиков. И если балерины им уступали, так ведь тоже демонстрируя высочайший уровень того, что именуется мастерством. Не случайно программы, за единственным исключением, состояли из сочинений хореографов, родившихся сто и более лет назад. Григоровича представили второй картиной «Лебединого», по преимуществу воспроизводящей Льва Иванова, да как реставратора «Раймонды». Ориентация на старую, проверенную классику была демонстративной, и, конечно, отчасти снимала огорчающую на прошлых гастролях безжизненность великолепной труппы в балетах не столь давних. Да и женский кордебалет был теперь мягче и одушевленное, особенно в «Лебедином», что выдавало репетиционную работу. Но ни в Питере, ни прошлый раз в Лондоне, никто и не сомневался в том, что Большой балет – одна из самых мощных трупп мира, и преимущество ныне было в том, что ее технической мощью не прикрывали кризисную ситуацию, в которой труппа находится, тем более кризисную, чем больше мощь.

Кризис Большого балета не свести к тому, что его погубил «злой» директор Васильев, вытолкнувший хореографа Григоровича, которому обязан едва ли не лучшими собственными ролями, и, тем более, к тому, что его погубил

«злой» Григорович. Обе концепции в ходу и стоят друг друга, хоть вторая, носящая даже первое пятнадцатилетие хореографа в Большом, нынешней мощи весьма споспешествовавшее, более аморальна. Но, если откачали воздух, ни Васильев, ни Григорович поддерживать в театре жизнь не могут. Ленин верно говорил: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Сам не давал.

Эта формула долго понуждала поступаться свободой ради всевластия государства, якобы выражающего волю общества, которому оно заткнуло рот. Но если отбросить советское толкование, то и впрямь никакой театр, и, тем более, первый театр государства, ничего стоящего не сотворит, если хоть какая-то часть общества не испытывает нужды в его искусстве, не поддерживает искусство спросом. В балете технологию обособить легче, чем в драматическом театре, и, не обременяя художественным грузом, выдать ее блеск за искусство. Ради такого пропагандистского эффекта наша власть и поддерживала балет щедрее других искусств, отнюдь не проявляя к нему, еще со статьи «Балетная фальшь», большей терпимости. Но и в демократических странах, частные концерны шоу-бизнеса, в который и там нередко обращают балет, стремясь к чисто финансовому эффекту, сплошь и рядом, без всякого государства, обращаются с искусством неотличимо от наших чиновников.

Разница в том, что наше государство было монополистом, и министр культуры заседал рядом с министром безопасности. А на западе конкурентное хозяйство оставляет щели, куда могут протиснуться художественные творения. В бизнес они там входят по пушкинскому принципу «можно рукопись продать». К тому же, на западе искусство широко пользуется поддержкой меценатов, у нас не принятой. То есть, на западе искусство, хоть и не так просто, как порой кажется, *конкурирует* с не искусством, а у нас оно сквозь не искусство *пробивалось*, пользуясь благоприятными ситуациями, увы, проходящими. Вступая наново в западную жизнь Большой шел по инерции, не сориентировавшись в конкурентной борьбе. Для показательного триумфа, он и два года назад не владел ее приемами. На сей раз, судя по составу программ, художественный спрос стал не попутной, а основной целью, но к ней, не оглядываясь на рынок, пробиться еще сложней.

Так или этак, с Большого спрос большой. Он издавна — парадный зал Министерства иностранных дел, полный иностранцев, и власть естественно ждет здесь признания, что «в области балета мы впереди планеты всей». Ни у партийных

бонз, брошенных на культуру, ни у «новых русских» нет знания и чутья, как и чем культура, – балетная, в частности, – прирастает. Но нет и внятного общественного мнения, способного охладить смелость начальников. Вот и винить приходится не только лично опекавшего Большой Ельцина, что геройства уже не требует, но и тех, кто так или иначе пропагандировал заведомо бесплодные усилия. А никто из них и пять лет спустя вины не признает.

Беда не просто в лоббизме. Чтобы одолеть художественный кризис, надо его, прежде всего, осознать. А кризис балета очевиден не только в Большом, не только в Мариинском, но и в Европе. У нас, к тому же, он наложился на экономический и социальный кризисы, и его сводят к ним, не задумываясь, отчего в благополучной Европе балет тоже скудеет. Между тем, даже и менее хрупкие искусства не живут поступательным накоплением, лишь хорошея. Искусства – не зеркала, в разные эпохи они сами разные, и не только потому, что сняли или ввели цензуру, богатеют или нищают меценаты.

Бессмертные «Сильфиду» и «Жизель» породил крах рационально-революционного понимания мироустройства, но Франция, пробившись к буржуазному рационализму, стала своими великими балетами пренебрегать, а Россия в безвременье конца века их подхватила, да еще добавила к ним «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро» и дошла до дягилевской антрепризы, поразившей Париж балетом. А дома императорский театр опять скудел. Но раздвинув свою аудиторию после революции, балет, по-новому понятый и Акимом Волынским, и Федором Лопуховым, учеником которого, кстати, был Баланчин (Я уже единственный, кто присутствовал при их первой встрече после почти сорока лет, и помню говоренное там.), вывел на сцену Семенову, Уланову, Ермолаева и другие таланты, обогатившие Большой. А потом – «вдруг» драмбалет и культ «мастерства», до нового всплеска уже после Сталина.

Балет лишь отчасти, порой лишь внешне, держится за реальности своих сюжетов, но обнажает вытесненное в подсознание. Его широкое распространение не зря параллельно слову Зигмунда Фрейда. Среди диктатур и невнятиц минувшего века, особенно в нашем закрытом обществе, балет был необходимым множеству людей местом присутствия душевной жизни. Бессмертные чувства в старых балетах то и дело выбивались из парадной витрины советского порядка.

По сравнению с речью словесной, с конкретной знаковой системой, речь движений первична. Пусть значимость их

расплывчатей и держится не столько в каждом конкретном движении, сколько в переключках с другими и в интонировании, зато выплескиваются чувства и побуждения, нигде больше в такой мере не схваченные. Проще простого ими пренебречь, упустить, и свести балет к внешней красоте и ловкости. Но, теряя содержание, он и годится лишь для дипломатических и светских приемов, а думающей и чувствующей публике становится ни к чему.

Программы гастролей строились с явным пониманием содержательных ценностей хореографии. Ничего иного, кроме как отобрать для показа эти неоспоримые ценности за протекший после смены руководства краткий срок сделать было невозможно. Но тут и очертился предел совершенства, доступного даже и столь сильной труппе, при понятиях об искусстве, присущих ей в последние годы, не оспаривавших апатии балетной содержательности не только государства, но и общества.

На гастролях показали третий акт «Баядерки», открывающийся знаменитым выходом теней. Но оформление устроено так, что танцовщицы, выходя наверху с правой стороны, сразу, а не чуть погодя, как в оригинале, должны двигаться по пандусу тоже вправо, и лишний поворот на том же месте стирает отдельность выхода каждой тени, и смысл улетучивается. Между тем, Петипа, обособляя предельно простой (шаг, шаг, арабеск) выход каждой танцовщицы, сосредотачивал внимание на всякий раз индивидуальном, личном, переходе души в царство теней, и тридцать два раза подряд воспринявшему этот неотвратимый переход, вятен трагический плач общего танца теней и все потом происходящее. Впрочем, и потом, после дуэта с шарфом, шарф не улетает ввысь, перечеркивая сцену, как душа кающегося Солора, а его благополучно уносят за кулисы. Так не только в Большом на гастролях. То же теперь с шарфом на Марининской сцене. Но эти, мелкие, вроде, детали – ориентиры содержательности, и небрежение ими ее стирает.

В индивидуальном танце такое же небрежение к содержательности, – все вроде правильно, все движения сделаны и даже часто не без блеска, но акцентны распределены так, что душевные движения за физическими не различимы. Галина Степаненко по достоинству выступала как первая балерина гастролей, но ее Одиллия – однозначна, линейна. Еще менее различима внутренняя жизнь героинь не только «Лебединого», но и «Спящей» у Анны Антониновой, опять же технически вполне грамотной, но зачитывающей текст без

чувства, без толка и даже не всегда с расстановкой. Светлана Лунькина, пленявшая в Питере Жизель, бесцветна.

А если говорить о «Лебедином», возобновления которого я, к сожалению, не видел, показанная на гастролях картина была отчасти контрастом к давнему просмотру. Там Александр Богатырев (принц) и Борис Акимов (злой гений), были родственными душами, в которых лишь перевешивали разные побуждения. А ныне безупречно благородному Уварову противостоит до гротеска злой Д.Гуданов, и досаду вызывает не только Гуданов, но и Уваров, танцовщик еще более совершенный, но тоже упустивший, что двойственность принца не исчерпывается отражением в злом гении, но живет и в его собственной душе, иначе злой гений был бы над ним не властен. Можно долго говорить о содержательных упущениях и упрощениях других артистов, но язык не повернется винить. В недобросовестности и не обвинишь. Актеры – тоже члены общества, от него не свободные. И вызывают скорее сочувствие, чем упреки.

В итоге, расчет на бесспорные ценности утешает лишь отчасти, лишь как знак пробуждения самосознания, но ценности эти заведомо не могли выявиться в полной мере, поскольку зависят не только от физических данных артистов, их школы или репетиционного усердия. Отраден приход к руководству балетом Бориса Акимова, тонко ощущающего художественную природу танцевальности, в чем я мог убеждаться, видя его уроки и в Мариинском театре, и в Ковент Гардене. Но и самый лучший учитель танца не преобразит танцующих без их доверия, без их соучастия, хотя бы чисто эмоционального, без их, хотя бы подспудного, стремления противостать рутине, подчас весьма высокой пробы, которая заполонила балетные сцены. Никто, ни Акимов, ни Васильев, ни Григорович, ни вдруг воскресшие Баланчин или Петипа, не в силах противостать ей в одиночку, без поддержки труппы. Да еще без рожденного тем же стремлением нового репертуара.

Я помню как горстка молодых актеров репетировала «Каменный цветок» в обеденные перерывы, а то и дома, на паркетe, под магнитофон, и как потом вся труппа Кировского театра соучаствовала в «Легенде о любви», которую ставил балетмейстер, как раз перед тем снятый с должности главного. Актеры не вдавились в политику, но мелькнула надежда, что в театре, где они служат, можно служить искусству, и они не хотели от нее отказаться. Театр, и балетный особенно, живя текущим мгновением, даже и вечные ценности удерживает лишь остро ощутив их надобность нынешним людям, – и тем,



которые смотрят, и тем, которые танцуют. Кризис балетного исполнительства, при достоинствах нашей школы и обилии в России людей физически одаренных, непосредственно вызван давним кризисом хореографического сочинительства, как раз полнее всего и отразившим невнятность спроса на балет. Да и к чему нынешней «элите» выдавать свое подсознание?

Нынешние цены на билеты дают самозванной «элите» явный перевес в зрительном зале, но искусству дела нет до его стен, и худо если они его замыкают, безразлично, на прежний или на новый лад. Когда-то нам объясняли, что Баланчин формалист, а его балеты бессодержательны и «нам» не нужны. Теперь, напротив, его почитают и ставят все, усердно объясняя, сколь обогатил он и лексику, и синтаксис и самые формы танца. Вроде повернулись на 180 градусов, но лишь в оценках, не в восприятии. К содержанию балетов Баланчина отношение прежнее, и первые лондонские «Драгоценности» 2001 года Мариинский балет станцевал как бы безупречно, но единственное свидетельство жизни там вдохновенный танец Ульяны Лопаткиной в «Бриллиантах»

Долгие годы идеологи и эстеты, яростно спорили о форме и содержании. За идеологами, как давно сказано, были армия и флот, а эстетам хорошо, если только выговаривали. Но, каждый по-своему, они нам внушали, что форма и содержание имеют в искусстве ценность порознь, и даже соглашаясь, что хореография законодателя советского балета Захарова не так хороша, признавали бедность ее формы, но не, – уже в силу этого, – нищету содержания. В большом ходу было понятие «новаторство», так назывались допускаящиеся обновления формы, – прочие слыли формализмом.

О новизне и смысле балета нередко судили в меру обновления его лексики, порой содержательного, но часто и пустого. Не Григорович придумал фуэте или перекидные жете, но то, что в хореографическом контексте «погони», когда Моисеева-Мехмене делала фуэте, а потом Колпакова-Ширин и Грибов-Ферхад перекидные жете, эти движения воспринимались новыми просто потому, что никогда не содержали в себе того, что здесь, осталось неосознанным. Точно так же осталась неосознанной содержательная новизна «новаторских» движений Якобсона. Пафос содержательности, быть может, подсознательный, породил все великие и многообразные формы балета, и лишать их смысла так же нелепо как сводить содержательность к смыслу информации драмбалетов и семафорного языка старых пантомим.

Когда-то Большой выходил из кризисов, перенимая ленинградские спектакли и ленинградских хореографов. О взаимных преимуществах Лавровского и сменившего его Григоровича спорили, даже не вспоминая, что оба из одного источника. Увы, источник заглох, и Мариинский театр хореографов уже не дарит, сам их не имеет. Его положение как бы все равно лучше, и некоторые лондонские газеты, сравнив последние гастроли Большого и, – не дождавшись скорого приезда, – прошлогодние Мариинского, явно отдавали преимущество Мариинскому, который тогда впрямь выступил триумфально. Но и триумф не заслонил безвременья.

Его безвременье, сходное с охватившим Большой, отлично разве тем, что первенствует женская труппа, а не, как в Москве, мужская, и надежду на лучшее сулят Ульяна Лопаткина и Светлана Захарова, тогда как в Большом Филин и Уваров. Но в Питере помогают два обстоятельства. Прежде всего, старая классика старей и привычней, и там естественней задуматься о ее первоисточниках, как Сергей Вихарев о «Спящей», отчего запросто составляют из старины не то, что концертные программы, а репертуар больших гастролей, и в силу этого больше и непрерывней думают о содержательности балетной старины. Но новых отечественных балетов ни в 2000 году не привезли, ни в 2001

Важно и то, что в Мариинском явно лучше разбираются в конкурентной борьбе, и его лидер, Валерий Гергиев, не только превосходный дирижер, но и знаток западного театрального и музыкального рынка, великолепно в нем ориентирующийся. Неоднозначное восприятие фестиваля Верди, привезенного в нынешнем году, чутья Гергиева к запросам рынка не опровергает. Он предлагает, прежде всего, оперу, но и балет греется в ее лучах. Однако, если оперный репертуар ощутимо пополнился и многое вызывает оправданный интерес, сочувствие и порой даже восхищение, то балет, прежде бывший тут на первых ролях, опере уступает.

Можно радоваться, что снятие запретов с работ западных балетмейстеров, позволило обоим театрам пополнить ими репертуар. Особенно важно обрести балеты российских хореографов, оказавшихся за рубежом, и восстановить преемственность поколений, грубо искаженную советским театром, где между Петипа и драмбалетом зияла пропасть, что пагубно влияло и на хореографов, и на актеров и на зрителей. Полезно и предоставлять наши труппы одаренным западным хореографам для новых работ. И все же ключ к преодолению кризиса – ощущение театрами нужды общества в

содержательности балета, и тут, казалось бы, первое слово хореографам. Но, хоть и в Москве и в Питере легко получить диплом балетмейстера, как сочинять балеты, проясняется лишь вместе с прояснением того, зачем их сочинять, а этому не научишь, этим и дает себя знать творческое начало, как нынче говорят по-русски, креативность, формирующая художественную позицию. Питомниками хореографов всегда и были театры и в Питере, и в Москве, да перестали.

Но где, опять же, ориентиры спроса? Если принять, за них критику, то она хочет новаций и сетует, что в новом «Лебедином» недостает новых движений, да и вообще ей надоели и Петипа, и Баланчин, и Григорович, и хочется, как ныне тоже говорят по-русски, свежака. Если опустить запрос на новоизобретенные движения в спектакле с заданным в 1895 году стилем, тяга к новизне более чем уместна, всех она терзает. Но тут бы и задуматься, отчего новое не ново. С усердием, достойным лучшего применения, критика негодует, что единственный из наших, еще здравствующих, крупных хореографов на семьдесят пятом году не одаряет новинками. Даже глумится над теми, кто верит, что запретом «Лебединого» «Григоровича сломали». Нет, чтобы разглядеть, что сломали-то не так Григоровича, как Большой балет, и с ним вместе чуть не весь советский балет. Григоровича можно попрекать тем, что он разделил общую участь, не ушел тогда из Большого, как ушел, не дослужив до актерской пенсии, из Кировского, когда, еще раньше, ломали там, но не он виноват, что других крупных хореографов в России не нашлось. Будь они в наличии, за пять-то лет развенчания Григоровича, Васильев бы их позвал, и после гастролей в Петербурге, и дважды в Лондоне пошла бы речь о новой волне и всем таком прочем, чего, как выясняется, нет. А на нет, и суда нет. Остается жить неистребимой верой, что балет в России еще воскреснет. Только бы понять, на что нынешней России балет, и кто из тех, кому он все еще нужен, может купить билет в Большой или Мариинку.

## ЛЕГЕНДА

Балет «Легенда о любви» Кировский (Мариинский) театр впервые показал 23 марта 1961 года. Трудно назвать другой балет, вызвавший столько страстей. При успехе у зрителя, высокие оценки чередовались с враждебными, с противопоставлением спектакля всему лучшему, что прежде появлялось на той же сцене, и за сорок лет страсти не улеглись. За ними различимо противоборство идеологического диктата, упразднявшего хореографию, неподвластную ему по природе, и старой претензии к балету: «сделайте нам красиво!» «Легенда» явно красива и с былой идеологией не в ладу, но не сводится к свободной от содержания красоте, ныне определяющей вкуса.

Когда Ариф Меликов принес в Кировский театр свою музыку, она, хоть и отмеченная дарованием, отклика не нашла. В ту пору (1960) труппу временно возглавил Юрий Григорович, уже заявивший себя постановкой «Каменного цветка» как талантливый хореограф. Он пригласил В.Чабукиани перенести в Ленинград имевший успех, балет «Отелло» и предложил Л.Якобсону поставить балет «Клоп», о котором тот давно мечтал. Но надо было и самому что-то делать, и Григорович регулярно слушал балеты, предложенные театру. Меликову он сразу сказал, что хороший сюжет Хикмета музыка лишь иллюстрирует, а балету надо не пересказать пьесу, но стать ее аналогом, то есть воплотить ее драматизм согласно с природой хореографии, что требует не только иного сценария, но и радикальной переработки музыки и даже сочинения новых страниц. Казалось, разговор окончен. Но молодого азербайджанского композитора прямота хореографа побудила обратиться к турецкому поэту с просьбой создать по своей пьесе балетный сценарий.

Позднее удовлетворенный постановкой Хикмет, писал: «Я позволяю себе говорить об этом потому, что более чем скромно оцениваю свою долю в создании спектакля. Даже сюжет, взятый из моей пьесы, принадлежит не мне, а народной легенде. Спектакль создан композитором, балетмейстером и художником». Но, чтобы оценить его долю, надо вспомнить балетный театр тех лет. Господствовала заведомая вторичность, натурализм, ориентация на литературу, а не на собственные возможности балета. Царил драмбалет, вопреки своему имени, оборачивавшийся повествованием, с природой хореографии несообразным. Расхождения хореографа и композитора, потом сработавшихся, не были случайностью. Меликов писал для того

балета, какой ставили вокруг, а Григорович мечтал о другом балете, прообраз которого дал Петипа, а Петипа тогда как раз усердно переправляли, чтобы сделать лучше.

Хикмет защищал балет, чуждый пседореалистическим установкам. Он писал: «Мне очень хотелось принять участие в жизни балетного театра. Не потому, что я умею хорошо танцевать. Меня привлекают условные формы балетного искусства, открывающие возможность для глубоких художественных обобщений. Ведь искусство не зеркало, оно не копирует жизнь, оно как бы создает новую жизнь, в которой все, что существует в реальной жизни и в душе человеческой, укрупняется, становится значительным и делается понятным всем и каждому».

Ни позиция Хикмета, ни стремления Григоровича, не были, конечно, их изобретением. Напротив, речь шла о том, чтобы сблечь в балете свойства, искони ему присущие. Но в искусстве традицию нередко сводят к конкретному облику начавших ее сочинений. Попытка развить ее на другом материале ретроградам кажется разрывом с ней. А новым зрителям, забывшим традицию или ее не знающим, напротив, кажется новаторством. Нечто подобное было и с Григоровичем, смолоду убежденным традиционалистом, почитателем Перро и Петипа, учеником Лопухова, более других в советском балете сивившегося их традицию поддержать. Учеником Лопухова, был и виднейший традиционалист западного балета Джордж Баланчин.

Жизнь Кировского (Мариинского) театра, где эта традиция родилась, была тогда не проста. «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», шли там хоть и в сильно правленном, но все же в наиболее близком к оригиналу виде. На гастроях именно они приносили советскому балету славу. Однако новые спектакли там, как правило, создавались по другим образцам. Нельзя сказать, что в драматическом жанре не сделали ничего значительного. Перед войной возник балет С.Прокофьева, С.Радлова, Л.Лавровского и А.Пиотровского «Ромео и Джульетта». Но и лучшие из тех спектаклей весьма скромно использовали образные возможности лексики и композиции классического танца.

Оно и немудрено, Давно возобладало мнение, красноречивее других высказанное блестящим И.Соллертинским: «Классический танец бесповоротно развенчан. Сейчас вряд ли кто – за исключением разве каких-нибудь заштатных старичков-балетоманов, вздыхающих о нетленной красоте, да двух-трех архивных юношей из породы

«советских эстетов» – вряд ли кто взвалит на себя непосильную задачу защищать актуальность классики в наши дни. Это – музейный инвентарь». На почве развенчания классического танца и возникали повествовательные драмбалеты, особенно в новых театрах, не располагавших труппами, способными хотя бы хранить «музейный инвентарь». Эту задачу оставили Кировскому и Большому.

Кировский театр долго не мирился с участью стать музеем. Еще до войны живучесть классического танца там демонстрировали Ф.Лопухов, В.Вайнонен, В. Чабукиани. Но их работы, пробивавшие асфальт драмбалета, жили на периферии балетного сознания, лишь отдельные их сцены считались удачами. У Григоровича в «Каменном цветке» традиционное танцевальное мышление, сверх сольных сцен, торжествовало, прежде всего, в сценах помолвки и ярмарки, строящихся на характерном танце. «Легенда о любви» стала первым за долгие годы открытым, целостным и последовательным проявлением новой тяги к танцу классическому. Д.Шостакович тогда написал: «Новый балет – большое событие в советской хореографии. Без преувеличения можно сказать, что это этапный спектакль».

Бросая вызов ликвидаторскому обновлению балета, Григорович, конечно, не мог просто пренебречь запросами эпохи. Эпоха хотела драмы, но, перенося ее в балет, ее дедрамматизовала, что сказало и на восприятии старой классики. «Спящая красавица» или «Раймонда», как драматические спектакли, примитивны. Уверяли, что это от избытка плещущей в них балетности, каковую, во имя драмы, и надо пресечь. «Легенда о любви», противостояла дедрамматизации, восстала против подчинения балета драме и стала балетной драмой, не перестав быть балетом, живя в его классических традициях.

Уже пролог – драматический узел. Спасти умирающую принцессу может лишь дервиш, которому царица Мехмене готова за спасение сестры отдать и золото и корону. Однако, – и это завязка, – отдать надо собственную красоту. Выбор, как первое составляющее драмы, пронизывает спектакль. Уже в прологе выбор дервишем награды ведет к трагическому выбору, совершаемому царицей в ходе танца, именуемого «Прощание с красотой». Балет – следствие ее жертвы, ее выбора.

Художник Ферхад пленяет сердца обеих сестер, – выбор, предстоящий ему, еще несложен: Ферхаду тем более естественно предпочесть юную и прекрасную Ширин, что

причина уродства Мехмене ему неизвестна. Сам по себе балет начат выбором Ширин меж охватившей ее любовью и долгом перед сестрой, принесшей ей жертву, исключившую возможность честного соперничества. Ширин решает безоглядно, однако упущенная ею, но живущая в зрителе память о долге продолжает висеть над спектаклем. Не прост уже здесь и выбор Мехмене, которую сознание принесенной жертвы разом побуждает и уступить сестре, – иначе зачем было ее спасать? – и воспрепятствовать. Все это, однако, происходит не просто в душах, но на фоне текущей жизни могучей империи, явленной в картине шествия.

Роковые мгновения выбора обрели самобытное художественное решение: в каждом акте вдруг смолкает большой оркестр и под музыку сценического идут трио, как мгновения открывающейся внутренней жизни. Об этих трио написано немало. Важно, однако, подчеркнуть, что смысл внутренней жизни в эти мгновения состоит именно в терзающем каждого из троих выборе, трансформирующемся по ходу спектакля, но неизменно его движущем. Финал первого акта, дуэты Ферхада и Ширин, – плод сознательного выбора обоих, и вопрос о том, как поступит третий герой, Мехмене, ведет во второй акт.

Он открывается чисто экспозиционно, раздвигая горизонт происходящего. За стенами дворца живет народ, из которого вышел Ферхад. И горе Мехмене и горестное счастье Ширин, вместе с возлюбленным покинувшей дворец, но настигнутой погоней, в результате выбора царицы соотнесены с судьбой народной. Трагедия Мехмене подчас трактовалась в критике лишь как трагедия любящей женщины. Но не отвлекаться от того, что в ее руках имперская машина. Решив воспрепятствовать счастью, которое ей недоступно, Мехмене в полной мере использует эту машину, следуя личной страсти, не просто как сказочная «восточная царица», но как феодальный деспот, что не отменяет ее человеческие чувства и подвиг во спасение сестры.

Ширин – противоречива. Сила любви неотделима в ней от слабости природы, и, любя Ферхада всей душой, она не готова вместе с ним совершать подвиг. Мехмене – еще более противоречива, вот ее выбор и выводит всех троих за пределы сугубо личных отношений. Царица, пожертвовавшая собой ради другого, предлагает и любимому Ферхаду совершить подобное. Он должен добыть воду для народа, из которого вышел, повременить со своей любовью ради счастья сестер и братьев. Тогда они сравняются, и царица отдаст любимому в

жены сестру-соперницу. Ферхад идет на подвиг, как на Голгофу, Ширин прощается с ним, как с осужденным на смерть, и балет был бы завершен, не останься висеть вопрос: только ли наказание – напоить томящийся от жажды народ. И конец акта опять мнимый.

Третий акт, снова начат экспозициями. Сперва Ферхад мечтает о подвиге, свершив который он обретет Ширин. Она видится ему в струях воды, о которой он мечтает ради Ширин, еще только ради Ширин. Следующая картина принадлежит Мехмене, ее мыслям о содеянном и о Ферхаде. О кордебалете, сопровождающем здесь царицу, писали, что она отражается в нем как во множестве зеркал. Это верно, но не просто отражается, ее чувство не просто умножается. Кордебалет и впрямь повторяет движения царицы, но сама она тем временем совершает новые или те же, но в ином ракурсе. Мысли царицы не просто подхватывает эхо. Они предстают внутренне разорванными: очевиден контраст меж тем, что думала царица мгновение назад, и думает в данное мгновение. Образ Ферхада в короне и страстный дуэт с ним – крайняя точка ее душевного разлада.

Едва видение исчезает, в царице, утратившей мечту о любви, опять берет верх человечность, и она уступает мольбе Ширин, утратившей Ферхада наяву. Сестры отправляются к скале, которую герою надлежит пробить, и в руках у Мехмене счастливая для влюбленных развязка. Но сперва новое трио, новый выбор. Если в первом акте все решал выбор Ширин, а во втором – выбор Мехмене, то теперь все решает выбор Ферхада. И выясняется, что он не в состоянии избрать счастливую судьбу для себя, когда люди кругом несчастны, подобно тому, как в прологе не могла быть счастлива Мехмене, помнившая о сестре.

Нет нужды здесь выяснять, в какой мере личная жертвенность способна разрешать социальные конфликты, а борьба за благо людей – привести к цели, оставаясь чисто этической. Хикмет верил в нравственную борьбу, во всяком случае, считал безнравственным устройством личного счастья в годину всеобщих бедствий. Это – почва балета. Она определила его построение, ключевое место в котором заняли ситуации выбора, картины осуществления которого и составили спектакль, уже их сосредоточенностью и широтой – верный классической традиции.

Принципы классической хореографии здесь господствуют безраздельно. Весь балет строится на классическом танце. На первый взгляд такое самоограничение обедняет, ведь старый балет не чурался и так называемого характерного танца,



хранящего своеобразие национальных красок. Григоровича и после «Легенды», и после «Спартака и «Лебединого» нередко попрекали пренебрежением этими выразительными возможностями. Но сочиняя спектакль на едином целостном языке, Григорович создал почву для куда более значимого, чем прежде, соотнесения разных его элементов. Они у него не просто противостояли друг другу как разные краски, но сосуществовали в единой системе. Если прежде содержательная хореографическая композиция, сопоставляющая пластические мотивы, пластические фразы и целые слои танца, жила обычно обособленным фрагментом, вроде «Теней» в «Баядерке», то теперь она охватила трехактный спектакль. При этом классический танец «Легенды» набирался изобразительных красок и у народного танца и у знаменитых персидских миниатюр.

Но еще больше, чем расцветившая классический язык своеобразная лексика, значимы здесь сами хореографические структуры. В «Легенде» много дуэтов, а все они разные, и различия в содержании произрастают из различий в построении. В адажио Ферхада и Ширин, завершающем первый акт, нет ни одной поддержки, оно как бы продолжает шуточный танец героев – танец соблазна, кокетства и очарования. Однако хореограф и композитор подчеркивают переход уже резким замедлением темпа. Герои, танцующие порознь, наделены движениями, осмысленными лишь в дуэте, лишь в обращении к партнеру. Смелость героев в воображении ведет их много дальше нынешних реальных отношений, – вот что важно в этом дуэте, смысл которого в зарождении любви, в открытии в себе не знающего преград взаимного влечения. Второе адажио Ферхада и Ширин, напротив, целиком построено на поддержках, герои буквально ни на миг не выпускают друг друга из рук. Однако, на первый план выходят уже не страстные порывы, а самозабвенное, бесконечно доверительное слияние, согласие, взаимопроникновение. Кажется, что дуэту не будет конца, что герои принадлежат друг другу навеки, что время перестало для них существовать. Это дуэт обретенного счастья.

«Легенда о любви» живет разнообразием типов дуэтного танца. Здесь и дуэт кокетства (шуточный танец), и дуэт влюбленности (первое адажио Ферхада и Ширин), и дуэт счастливой любви (второе их адажио), и дуэт любовной страсти (адажио Ферхада и Мехмене), и традиционный дуэт мечтательной любви (дуэт Ферхада и Ширин среди «воды»), не говоря о «малых», тоже совсем разных прощальных дуэтах

Ферхада и Ширин во втором и третьем актах. А сверх всего дуэт и вовсе небывалый, где любовная тема – лишь одна из составляющих, дуэт Мехмене и визиря. В нем есть оттенки, побуждающие думать, что визирь любит царицу. Но сама любовь, низведенная до безвольного обожания, слишком похожа тут на безнадежное желание возвыситься до верховной власти, и это обогащает главную тему дуэта, – дуэта самодержавия и верноподданости. Царственно восседает Мехмене Бану на вытянутых руках визиря над его головой, острым клинком вонзается ее нога в его открытую грудь, – сколько здесь точных деталей, выводящих за пределы линейных отношений! И все они значимы не только сами по себе, в их непосредственном выражении, но в системе построения спектакля, в соотношении с другими его деталями.

Такое наблюдается не только в монологах, дуэтах и малых ансамблях, но не в меньшей мере и в массовых сценах. В них «Легенда» возрождает традиционный для балетного театра персональный кордебалет, сопровождающий героя, то подхватывая, то оттеняя жизнь его души, как юноши вокруг Ферхада в первом акте, как девушки Ширин во втором или «вода», в которой она возникает, в третьем, как турецкие девушки и шуты подле Мехмене во втором акте или ее огненные мысли в третьем. Персональный кордебалет образуют то реальные, то фантастические, то метафорические персонажи, это зеркало внутренней жизни. Велика в «Легенде» и роль более сложных кордебалетных построений, расположенных как бы меж двумя ее главными пластами, которые можно обозначить как имперский (выход испуганных придворных в прологе, шествие в первом акте, погоня и дорога во втором и царский поезд к Ферхаду в третьем) и народный (жаждущий народ во втором акте и дорожащий спасителем Ферхадом в третьем). Сюжет балета в том, что переход из первого пласта во второй, немислимый для Мехмене и Ширин, совершает Ферхад, стоящий по началу вне обоих, влекомый в оба, и осознанно выбирающий свое место, никаких материализованных благ ему не сулящее.

Оба пласта не декларированы, чтобы пребывать неизменными, хотя в балете и такое мышление правомерно. Внутри обоих здесь происходят глубокие смещения, фиксируемые композицией. Они ярче всего в соотношении шествия и погони, где действуют те же персонажи, те же группы кордебалета, но перемены в построении не просто развивают действие, а углубляют содержание обеих картин. Обе состоят из дробных эпизодов. Но если в шествии выходы

янычар и придворных лишь как бы накаплиются, и, увенчиваясь сперва выходом визиря, а затем Мехмене и Ширин, образуют картину неуклонно растущей мощи и величия империи, то в картине погони все тому же накоплению мощи, растущей с выходом все новых групп воинов и на гребне своем выносящей визиря и царицу, противостоят жертвы этой мощи, Ферхад и Ширин. Страсть влечет их из дворца, но путь перекрывает могучее войско: янычары и влюбленные перемещаются по сцене как бы не видя друг для друга, но зрителю видны и те и другие, и вот уже Ферхад и Ширин летят внутри образованного янычарами круга, выхода из которого нет.

В погоне опознается не только мощь империи, нагнетаемая и дуэтом визиря и Мехмене, и державно-категоричными фуэте Мехмене и энергичными вращениями визиря в центре сцены, но и участь одиночек, противостоящих империи, сила одних и души других. Картина погони и пленения влюбленных бросает обратный свет на величественную картину шествия, из которой выросла, вместе они дают объемное представление о мире. Этими картинами, как и повторяющимися трио, Григорович обогатил композиционные возможности классической хореографии, это не просто частные находки, – они выросли из верности природе классического танца. Повествовательный драмбалет доносил до зрителя свое содержание поверх хореографии, его объявляя или изображая, а «Легенда», как и классический танец вообще, держит содержание в специфически балетной форме. Опираясь на классиков хореографии, на их приемы развития лексики и композиции, «Легенда» обогатила и то и другое. Этим и определилось ее значение, точно обозначенное В.Красовской: «Легенда о любви» – синтез открытых балета XX века, как «Спящая красавица» – синтез балетных открытий XIX столетия».

Оформление принадлежит С. Вирсаладзе. Свойственное художнику понимание балетной живописи, как развивающейся во времени проявляется и здесь. Декорации подобны ширме народного восточного театра. Место действия конкретизировано двумя-тремя деталями: кипарисы написанные на ширме и прорезанный в ней проход ассоциируются с дворцовым садом, а подобная пестрому ковру стена вместе со свисающими сверху лампадами и стоящими в углу светильниками – с внутренними покоями дворца. Столь же метафоричны и костюмы: шаровары, бытовой костюм восточных женщин, обращаются цветным трико, позволяя сочетать изобразительную характерность с хореографической.

Само сочетание перламутра (костюм Ширин) и бирюзы (костюм Ферхада) – из образного мира восточной поэзии.

Когда же во втором акте створки ширмы распахиваются и зрелище народного бедствия сменяется картиной в покоях царицы, безучастно глядящей на пытающихся ее развлечь шутов, художник в воплощении магистральной темы спектакля опережает даже и хореографа. Духом средневековья веет от этого пиршества во время чумы. Серые с дымчато-красными языками декорации, черные с красным и ослепительное-белые с черным и розовым девушки, царица в пунцовом одеянии и, наконец, резкий и смелый удар – пять черных и шестой красный шуты-горбуны с длинными свисающими рукавами, – не то шуты, не то палачи. Это самая красивая картина, чуждая, однако, восточной пряности, есть в ней нечто непоправимо жестокое, сумрачное, кровавое.

Весь спектакль и каждая отдельная картина отвечают давнему принципу Вирсаладзе: прежде всего мысль, мысль, воплощенная в определенной живописной концепции. Вирсаладзе мыслит движением, переменами, развитием живописи, это и повело его от станковизма в театре к подлинно театральной, драматургической живописи, природа которой родственна природе музыкальной драматургии и оттого особенно близка хореографии.

За дирижерским пультом премьеры стоял Ниязи, каждый жест которого, а потому и отвечавшие его воле оркестр и сцена, сплавленные в единое целое, дышали свежестью и силой вдохновенного при нас свершавшегося творчества. И.Колпакова в роли Ширин проявила себя как выдающаяся актриса, заставив мерить свое дарование иными мерками, чем прежде. Спектакль обогатил представления и о О.Моисеевой и И.Зубковской (Мехмене), Э.Минченке (Ширин), А.Грибове (Ферхад), А.Гридине (Визирь), А.Сапогове (незнакомец). Значительны и позднейшие выступления А.Осипенко и А.Шелест (Мехмене) и Ю.Соловьева (Ферхад). В том же году в Новосибирске в роли Ферхада поразительно выступил К.Бруднов. В 1965 году спектакль перенесли в Большой театр, где в нем танцевали М.Плисецкая и Н.Тимофеева (Мехмене), Н.Бессмертнова (Ширин), М.Лица и М.Лавровский (Ферхад), которые тоже выказали в «Легенде» не бросавшиеся прежде в глаза качества. В драмбалетах актеры сочетали виртуозный танец с игрой, присущей драматической сцене. Интонационная нюансировка танцевально-пластического текста была редкостью. В «Легенде» она стала принципом и повела к

сугубо балетному артистизму, а он потом – к лучшему ощущению старой классики.

В нынешнюю эпоху балет не зря оглядывается на «Спящую красавицу» или симфонии Баланчина. Стоит оглянуться и на «Легенду о любви», не смущаясь, что ее содержание еще менее близко новым русским. Они, даже лицемерия ради, не вспомнят о моральном долге перед людьми. Они промолчат об имперской тяжести, давящей людей, скорей посетуют на недостаточную державность. Но мы живем не в другой, а все в той же стране.

Не надо лишь забывать, что возвращение балета – не то, что возвращение на музейную стену полотна Филонова или Шагала. Если краски не потускнели, новый зритель видит все то же давнее полотно. В балет, даже возрожденный с буквальной точностью, новые исполнители вносят новые акценты и интонации, и спектакль меняется. Недобросовестно уверять, что мы видим то же, что видели зрители премьеры. Но хореографическая структура при честном возобновлении должна уцелеть, и «Легенда» напомнит о самоценности балета, как искусства, и способности хореографии по-своему говорить о животрепещущем. Времена меняются, насущным становится иное, искусство ищет иные способы и о нем сказать, и покамест это не получается. Но живущим искусством, а не спекулирующим на нем, прежние удачи, обретенные в трудные времена (а «Легенда о любви» – едва ли не самая яркая за советские годы), дороги уже тем, что внушают веру в возможность новых удач. А в них остро нуждается наш оскудевший, при всех своих бессмертных сокровищах, балетный театр.

## КРИЗИС И КРИТИКА

Когда искусство в кризисе, судят критику. Конечно, нынешний кризис – особенный, во многом вызванный преобразованием хозяйственных опор жизни и самого искусства. Но, так или иначе, балетная критика опять предмет обсуждения. И балетоведение тоже. Ждут, видимо, что их успехи повлекут за собой сценические. Но пророчествовать им не дано, поскольку искусство хоть и саморазвивается, но оглядываясь на спрос непредсказуемой жизни. Его ресурсы углядеть можно, но какие из них пойдут в ход, не угадаешь. Даже Аким Волынский или Андрей Левинсон, дальновидно защищавшие классический танец, когда его порочили все, кому не лень, не различили в начинаниях Лопухова и Баланчина залог будущего.

Балетоведение, в сравнении с другими «ведениями» знает и особую трудность. Сама его текстология сомнительна. Это не просто обоснование выбора. От балета, шедшего двадцать лет назад, остаются не варианты текста, а версии их пересказов участниками, а от шедшего век назад – описания фрагментов критиками. Лишь немногие балеты записаны по системам, внятным видевшим их. И все-таки, если не обольщаться, нам эти записи и описания критиков, тоже видевших многое иначе, чем нынешние, подспорье для научных реконструкций, нужных балетоведению. Иначе это не история и теория балета, а история и теория балетного театра, что не то же самое.

Отстаивая «вовлечение в круг изучаемого явления любых фактов из низшего ряда, не достойных внимания на первый взгляд, любого научного сора – анекдотов, скандальных историй, сплетен, карикатур», Вадим Гаевский, конечно, прав. По этому сору Левинсон и впрямь не раз удачно восстанавливал ментальность сочинителей и исполнителей. Работа это нужная. Но не заменяющая еще более, на мой взгляд, нужную текстологическую, которую едва ли не первым в 1923м начал своей книжкой о «Жизели» Юрий Слонимский. Полезны текстологии и сценические реконструкции, вроде показанного в 1958 году Федором Лопуховым «Лебединого озера» 1895 года, или ныне Сергеем Вихаревым «Спящей красавицы» 1890 года. Странно, что реконструкцию «Спящей» не засняли, – касеты с ее записью нашли бы спрос, даже принесли бы доход и, – что еще важней, – укрепили роль театра в балетоведении.

Но о ней потом, а пока вернемся к критике. Юлия Яковлева и Павел Гершензон не первые, кто поделил ее на официальную и неофициальную, профессиональную и

«сетевую», «балетоманскую». Что значит «официальный» в искусстве и критике, если речь не прямо о власти, не слишком, однако, понятно. В СССР все было официальным. Книга Гаевского «Дивертисмент» вышла в официальном издательстве «Искусство», а погромная рецензия Ванслово в официальной газете «Советская культура». Одним официальным лицам не нравилось, что какой-то Вадим Моисеевич бранит первый театр страны, а другим, что там ставят темные балеты о царях и прочих ответработниках, радости жизни не вселяющие.

В тексты обсуждаемых балетов не очень вдавались. Ванслов уже в программе «Ивана Грозного», вопреки истории, объявил заслугой Ивана объединение Руси. Гаевский, воспринял спектакль точно так же, но осудил прославление тирана, и, если не смотреть балет, симпатичней, конечно, выглядел Гаевский. Но я балет видел, и видел, что его хореография говорит другое. И это видел не я один. Михаил Бялик тогда писал: «царь возносится над толпой, повиснув точно зловещий паук, на сплетении веревок, тянущихся от колоколов. Трудно увидеть в этом эпизоде «символ единения Руси», как он трактован в программе спектакля». Такой символ там увидеть было и впрямь невозможно, отношение власти к стране там выглядело иначе. Еще раньше сам хореограф сетовал: «попытки некоторых рецензентов спектакля анализировать либретто (вместо того, чтобы анализировать спектакль, его хореографию и режиссуру) выглядят весьма странно».

Наивно считать официальными лишь властные окрики. Порой в советских изданиях, как в «Новом мире», даже допускалась ограниченная свобода индивидуальной критики, что тоже не могло происходить без ведома власти. Поэтому установить, в чем подчас состояла воля власти, и какой именно ее части, поскольку власть была не столь едина, как нынче кажется, позволяет лишь вдумчивое исследование. Считается, что нынче проще, свободней. Но атака Яковлевой и Гершензона на весь электронный самиздат скопом, да еще с укорами в непрофессионализме и слабости письма, — явная попытка свободу урезать. Да и коммерческие, как бы не «официальные», издания часто не терпимей советских официальных. Написав по просьбе газеты «Время МН» рецензию на гастроли Большого театра в Лондоне, я в печати ее не узнал, название «С чем приехали?» заменили на «Триумф исполнителей». Но критику, как говорят, «без разницы», заткнут ему рот из-за политики или потому, что любая редакция

печатает, что хочет и как хочет, а не у всякого есть свое издание.

К текстам, бесконтрольно появляющимся на сайте, возможны разные претензии. Мне, к примеру, странно вместо фамилии балерины читать «Дашенька». Но разве типографским способом изъясляют непременно более глубокие мысли? Каждый зритель по опыту чтения, определяет, каким критикам доверять, и хорошо, если есть свободная трибуна. Как критик, обычно нежеланный издателям, не бывавший штатным или хотя бы постоянным сотрудником какого-либо балетного издания или учреждения, ощущавший их неприязнь, а порой и ненависть, я не скрою, что был бы счастлив иметь смолоду такую трибуну, и жаль, что поздно, что запал писать о каждом спектакле пропал.

А пропал потому, что критика, как вдумчивое чтение текста, постигающее семантику хореографических структур, в советской печати пробивавшаяся с трудом, нынешней, поддерживающей искусство не содержательными анализами, а рекламой, и вовсе ни к чему. Какое там содержание! Критик стал оценщиком. Искусство должно «сделать нам красиво», а критик установить, выполнен ли заказ. И он анализирует стиль, не замечая, что и стиль содержателен, и красота содержательна.

Нынче пишут: «Мы живем в эпоху Лопаткиной». А я жил, когда танцевала Семенова, и даже ее талант, самый яркий из всех, какие мне, вообще, довелось видеть, не мог обозначить эпоху, поскольку не заслонял состояние хореографии, а сам терпел от него ущерб. Протест вызывает не хвала молодой балерине, – я тоже ценю ее дарование и с нетерпением жду его возвращения на сцену, – а подход к хореографическому театру, уверенность, что «звезда» сияет сама по себе. Вот нынешних способных танцовщиц и кличут «звездами», как не называли ни Семенову, ни Уланову, ни Шелест, ни Дудинскую. Кличут, веря, что «звезду» легче продать, а балеты пойдут при ней в нагрузку. Но меня занимают балеты, и танцовщики, обогащающие балеты. Хореография влечет меня, уж простите, возможностью сказать о жизни то, что никак иначе ощутить и сказать нельзя. Не потому, что ее сложнее цензурировать, но просто нет более непосредственной речи, чем речь движений.

Чтобы внять этой речи, в балеты надо вглядываться по отдельности. Искусство – индивидуальное производство, и опасно приводить его к общему знаменателю. Пока Сергей Вихарев лишь рассуждает, что «балетный стиль второй половины XX века полностью исчерпал себя» и хочет



возродить балетный стиль второй половины XIX века (Не исчерпавший себя, что ли?) или создать новый, я с любопытством жду, что он сделает. Но когда он заявляет, что «необходимо сделать какое-то сверхъестественное волевое усилие», чтобы от минувшего полностью отказаться, меня охватывает ужас.

Не только потому, что стиль даже одних российских хореографов не кажется мне единым, а манеры танцевать на «разрыв аорты» я не видел ни у Осипенко, ни у Колпаковой, ни у Макаровой, ни у Мезенцевой, – лучших в Питере той поры. Меня страшит само упование на волевое усилие. Искусство живет не волей, но спросом и вкусом зрителей, критикующих ногами. Мы, которые с пером, интересны лишь в той мере, в какой объясняем их спрос и вкус. А волевым усилием как раз и вытесняли «Спящую красавицу» Петипа, – поставленную, согласно тогдашнему певцу волевых усилий Ростиславу Захарову, – не забудем! – «во французской манере и с пренебрежением к реализму». Вот я и радовался работе Вихарева по ее возрождению. И горько, что она привела не к раздумьям, но опять к волевым усилиям.

А подумать есть о чем. Но вместо этого спорят, какая «Спящая» лучше, в редакции С.Вихарева или прежняя. Ответ, вроде, на поверхности: та лучше, которая ближе к оригиналу. Но и считая так, будем помнить о мере возможного приближения. И ратуя за возрождение оригиналов, не поддадимся восприятию театра как музея, – не оттого, что это плохо, а оттого, что нереально. Прежде всего потому, что спектакль живет на сцене лишь пока зритель на него ходит, а музей и пустовать может. Но ходить ли, решает зритель, а не хранители и ценители.

Вихарев признает, что невозможно говорить о полной аутентичности реконструкций оригиналу. Но не только, как ему кажется, потому, что не воскресить Кшесинскую или Преображенскую. Печать времени лежит на всей балетной труппе, ее определяет не только школа, но еще больше жизнь, и эту печать не стереть, поскольку танцовщики живут не только в театре. Да еще и задаваемые дирижером иные темпы танца, меняют его облик. Вот Арсен Деген, ратующий за театр-музей, и уверяет, что все это не имеет значения, поскольку и краски на картинах темнеют, и орфография меняется. Но, помилуй бог, это все-таки те краски, которые положил сам Рембрандт, и не у всех художников они темнеют. А орфография, хоть перемены в ней и досадны автору, все же доносит тот же самый текст. Пушкин читал свои стихи вслух, а чтение меняет текст

сильней, чем смена орфографии. Куда, по-моему, точней сравнение Дегеном сценических версий с художественными переводами. Не стоит только забывать, что, хоть каждый переводчик и стремится точно воспроизвести оригинал, лишь предавшись мании величия он воображает, что это удастся исчерпывающе. Ведь сверх смысла и формы текста надлежит хотя бы отчасти воспроизвести то поэтическое содержание, которое было в оригинале на его языке. Это не происходит автоматически. «Гамлет» переведен на русский тридцать шесть раз, какой же перевод поместить в зал Шекспира? И не верней ли помещать их в залы Кронеберга, Лозинского, Пастернака и т.д.? О взаимных преимуществах двух последних идут яростные споры, почище, чем о версиях «Спящей красавицы» Н.Сергеева и К.Сергеева. Я всецело разделяю мысль Дегена о желательности иметь внутри труппы «научно-практическое подразделение» по балетной текстологии. Оно зафиксирует в кино и на видео новые балеты, и поможет ориентироваться в разных версиях старых. Но музейность балету недоступна, и не будем обманывать публику.

К тому же, сочинения, которые мы прежде всего хотим сохранить, рождались когда отношения хореографии с ее балетными соучастницами ломались. Музыка с приходом Чайковского перешла к, так сказать, контрапунктному взаимодействию с ней, а связи с живописью оставались линейны. Вихаревская научная реконструкция «Спящей», радующая возвратом хореографических шедевров, понятно, не могла следовать принципам оформления, рожденным ХХ веком, но, обогатив науку, на сцене проиграла. Речь о принципах, а не о конкретных задниках или костюмах. В сравнении с костюмами Соловьевой, в которые ныне одето «Лебединое», костюмы Всеволожского совсем недурны. Но его роль в балете одна, а Коровина или Вирсаладзе другая.

Реконструкция «Спящей» побуждает бережней обращаться с наследством, которое мы знаем, но проблеме не исчерпывает. Я, увы, не видел единственный спектакль реконструированной «Баядерки», и не могу, пока не увижу, судить, уместны ли там позднейшие добавки, но такие раздумья ждут нас всюду, начиная с «Лебединого озера», правленного усердней, чем «Спящая». Опять же, и ухудшавшие текст изменения возникали не по вздорности, а в ходе забытой ныне реальности. Как раз по поводу «Спящей» мне и в печати и лично довелось много спорить с К.Сергеевым, особенно отстаивая сцену с nereидами, и я видел, что дело вовсе не в том, что выдающийся танцовщик якобы не понимает прелести

моей любимой картины. Как-то в разговоре он сам стал вспоминать тонкие ее детали и вдруг себя оборвал. Я и тогда ощущал, что, будучи на пятнадцать лет старше меня, он острее воспринимал возможные последствия упреков «во французской манере и пренебрежении к реализму». А его целью было сохранить «Спящую», затем он отчасти и уступал абсурдным, но авторитетным для власти упрекам, а с отступлением опасности возвратил сцену с нереидами к тому виду, какой она имела до 1952 года, когда он строил свою редакцию. Все это уже история, но не зная ее, не зная былых противостояний внутри балета, не глядя в их продолжения. Ни реконструкция С.Вихарева, ни, тем более, редакция К.Сергеева, – не истины в последней инстанции. Но именно затем, чтобы зрителю лучше разглядеть старую хореографию, надо оценить важность сдвигов в изобразительной культуре балета XX века. То есть, наново «Спящую» одеть, и, вероятно, иначе строить декорации, уступая планшет сцены танцу. Мне эту новую «Спящую» увидеть едва ли доведется, но я уверен, что, скажем, вальс в первом акте там напомнит редакцию Сергеева, поскольку, отступая в другом, он с живописным сдвигом считался.

Мода, что бы ни было в моде, претендует на монополию, оттого любая новая не лучше старой, – и она устареет, будут глумиться и над ее провинциальностью, как Вихарев нынче над кремпленовыми платьями. Но, помилуй бог, разве они не помогали женщинам иметь успех, заводить любовников, выходить замуж? Конечно, пантомима – полноправный участник балета, но из того, что в балетах Бурнонвиля она, по Вихареву, занимает 95%, не следует, что к такому надо стремиться, и что желание обойтись без нее – провинциально. Вихарев вроде зовет оглянуться на Запад, и пренебрегать западным опытом, конечно, глупо, но Вихарев трактует его как моду. А французский актер Жерар Филипп, побывав у нас, и признавшись, что его восхитили русские женщины, всегда одевающиеся по моде, скромно заметил, что француженки, себе такого не позволяя, носят только то, что им идет. Вот бы и балетам сообразовываться не с модой, а каждому со своим телом и нутром, и, тем самым, с содержанием.

Вихарев был кругом прав, когда в прологе «Спящей» восстановил пантомиму. Пантомимность композиции придворных побуждает воспринять как сверхъестественную, противостоящую ей танцевальную композицию фей и рождаемое ею ожидание чуда, с которым мы живем до конца спектакля. Но конкретное правильное решение он трактует как

всеобщий закон, да еще со ссылками на моду, и тут лишь руками разводишь. Вчерашнюю «моду» на преобладание танца он еще именуется советской, хотя главным двигателем танца был Баланчин, живший в Америке. Нынче мы его ставим потому как уже не запрещено, но почему запрещали, не вдумываемся. Запрещали-то не по глупости, а потому, что величайший хореограф XX века обогащая танец, насыщал его душевной жизнью, нам тогда недозволённой. А у нас напирала на героический танец, а лирический не жаловали. Захарову даже удалось надолго изъять из Большого «Жизель», а «Сильфида» не шла десятилетиями. Но и они, и «Лебединое» и «Спящая», в репертуар возвращались, хоть ничего советского в них не было. Если уж вымерять советскость, то как раз «Спящая», где жизнь прерывается, но царству крыс, или, скажем, бесов через сто лет приходит конец, сулила надежды на избавление, тем более, что, как объясняют нынче, так и вышло, и всего через семьдесят с небольшим. Простим, что Вихарев сюжетным слоем содержательности пренебрег. А всерьез, тяга к танцу росла из тяготения к подспудным, не выплескиваемым вслух чувствам, менее присущим рациональной пантомиме, – танец-то и уводил от «советскости». Работая над «Спящей», это можно бы заметить.

Менее всего я хочу вменить безразличие к содержанию и смыслу искусства лично Вихареву, лично Яковлевой с Гершензоном или другим критикам. Такая пошла мода. Она – как бы ответ на моды советской власти, насаждавшей «идейность» и «партийность», а художественную содержательность отгеснявшей. Но, конечно, это не только отрывка и пережиток вчерашнего, но и знак неспособности ухватить сегодняшний день. За семнадцать лет с 1985го глубоких художественных удач мало, и в балете не видать. Но и в других искусствах, где они попадают, критика не часто глядит в глубину и входит в содержание и смысл.

Парадоксальна в этом отношении критика завершившей сезон «Турандот». Валерий Гергиев не может пожаловаться на недостачу похвал. Да только похвалы, щедрые и заслуженные, странным образом обошли смысл звучания «Турандот», а, между тем, Гергиев предстал в ней не просто иным, но в ином измерении. Не берусь судить, так ли было задумано, или вышло по способности этого дирижера вживаться в музыку и, отдавшись ей, говорить ее голосом. Тем более, что и для Пуччини «Турандот» – не сознательный отклик на общественные события. Он был далек от политики, ни к каким демократическим движениям не примыкал, не был,

как Верди, певцом свободы и единства родины. Но недаром в незавершенной опере начисто пропала бытовая трогательность прежних. Да и ее драматизм статичен, точно Глюка с его реформами не было. Но тревожные хоровые пласты противостоят не только виртуозной певице. Нам внятно господство непреходящего насилия. Нет никаких указаний, про кого это все, а мы кожей чувствуем, что про нас.

Чувствуем, не заглядывая в программу, где наверняка сказано, что Пуччини начал «Турандот» в 1921, а умер, не закончив ее, в январе 1924. Впрочем, и там едва ли сказано, что в 1922 Муссолини уже пришел к власти. Но его поступь по человеческим головам различима в приглушенных и прорывающихся хорах. И мы ее опознаем, хотя Проханов и Баркашов еще не у власти, только широко шагают. Не имеет значения, намеренно или непреднамеренно Гергиев, вслед за Пуччини, заставляя слышать и опознавать их шаг, им сопротивляется. Важно, что он это делает. Это и выделяет нынешнюю его работу. Выделяет в душах слушателей и зрителей, однако не в критике. А если отклика на особенную удачу не находит даже он, всеми признанный и чтимый, на что рассчитывать молодому хореографу, которому есть что сказать? И глянет ли он в нашу сторону?

## ГРИГОРОВИЧ И БАЛЕТ

Спектакли краснодарской труппы с нелепым названием «Григорович-балет» мне довелось увидеть в Эдинбурге, старой шотландской столице. Сперва показали «Спартак», сокращенное издание знаменитой постановки Большого, выполненное культурно, но к особому разговору побуждавшее разве что вдохновенностью коллектива, выгодно отличавшейся от мастеровитого безучастия, с которым последние годы его исполняет самая сильная, вероятно, в мире мужская балетная труппа главного театра России. Однако, следом показали «Ромео и Джульетту», практически новое сочинение, не только утратившее иные достоинства шедшего в Большом с 1979 года, но и обретшее новые и неожиданные.

Жаль лирического кордебалета Джульетты, возбуждавшего там иллюзии и надежды ранних шекспировских комедий. Но в новой версии для них, как и для примирительного финального объятия стариков Капулетти и Монтеки, места нет. Спектакль нов не одним обилием неожиданной хореографии, но другим чтением Шекспира, и оттого другой природой структур танца. Композиция была для Григоровича точкой опоры всегда, даже в «Легенде», ощутимо опиравшейся и на лексическую экспрессию. Композиция главенствует и здесь, но не как глас объективной логики бытия, а как поступь неизбежности. Мы ни минуты не думаем: «А счастье было так возможно, так близко!»

Начатый обыденной «феодальной» стычкой и потом обыденной пляской, первый акт начисто лишился парадности, при том, что костюмы и декорации Вирсаладзе, взятые туда из парижского варианта постановки, как раз особенно красивы. Но внутри жестокой обыденности прорастает композиция, уже и Ромео и Джульетте с их любовью, не оставляющая места ни в мире традиции, непрерывно возобновляющейся в танцах на музыку старинной паванны, ни среди сверстниц и сверстников, с положенной скромностью врастающих в устоявшийся мир.

Когда же свершаются роковые события, когда Тибальд убивает Меркуцио, а Ромео Тибальда, Джульетта во втором акте остается надине не то со снотворным, не то с ядом. За душу берет не беспокойство о том, спасет ли ее счастливое стечение обстоятельств, а наступающая при любом исходе невозможность сбросить с плеч родство со столь разными людьми и понятиями, вдруг разом воплощающимися на сцене, как бы в ее сознании. И если ту разноголосицу не в силах

растоптать охваченная любовью девушка, где тут обыкновенному человеку отделаться от груза былого.

В новом сочинении Григорович повернул знакомую трагедию неожиданным образом. Трагедия теперь проистекает не из поступков, легко объяснимых и вполне ожидаемых, но из нерушимого уклада жизни, с которым отдельная душа способна совладать лишь при готовности к собственной гибели, при сознании, что «от судеб защиты нет». Это сознание и вносит в новые композиции содержательное напряжение, делает примечательной новую хореографию. Отсюда и шумный успех у зрителей Эдинбурга, привыкших к регулярным театральным фестивалям и кого только не выдавших. Понятно, свою долю в успех внесли и молодая труппа, преданностью танцу поразившая уже в «Спартаке», и лауреат Вагановского конкурса, выпускница Воронежского училища Елена Князькова – Джульетта, и совершенствовавшийся в Новосибирске китайский артист Дайонг Вин – Ромео, и дирижер Александр Лавренюк, в прошлом видный характерный танцовщик Большого, хранящий верность танцевальному духу. Но львиная доля от хореографа.

Российский балетный театр давно не показывает значительных новых работ. Он живет чужими сочинениями, многие из которых – прежде всего, Баланчин, – своим появлением радуют, да исследовательскими разысканиями, вроде «Спящей», восстановленной Вихаревым в Мариинском театре по старым записям, но новых балетов с содержанием, бьющихся и теплящихся в их формах, не видеть.

А это уже проблема не одного Григоровича. Ему, со всеми его сильными и слабыми сторонами, место в истории, обеспечено, он свое, особенное, предъявил. Сбросить его с парохода современности дело нехитрое, это и с Пушкиным делали, но отрицание крупной художественной фигуры демонстрирует лишь ограниченность восприятия. Критику она смертельна, но и художнику небезопасна. Еще Флобер говорил: «Надо уметь восхищаться тем, чего не любишь».

Задолго до «перестройки» балет Большого театра, которым руководил Григорович, оказался в кризисе. Виновным можно бы считать (иные и сочли) и руководителя, и, столь же обособанно, премьеров, затеявших против него шумную кампанию, если бы хоть какой-то из множества наших балетных театров тогда цвел и выдвинул ярких хореографов. Так или иначе, Григорович, по собственному желанию ушедший из Большого, из этого кризиса, как видим, выйти сумел, чего о Большом театре не скажешь. Мне, признаться,

жаль, что Григорович не освободился раньше, когда в стране очертился застой, не оставлявший перспектив ни ему, ни театру. Но тогда уйти можно было лишь за рубеж, что значило разорвать не только с театром, но и с отечеством. Кое-что переменялось, и работа за рубежом уже не измена родине, и в России возникают новые труппы. Возникла и в Краснодаре, последнее время набиравшем иную славу, но ни в Москве, ни в Питере, балет новой силы не обрел.

Это не свести к театральным интригам. Было ясно, что Владимир Васильев, поставленный руководить театром, обладает не тем, хоть и огромным, талантом, который тут необходим, и неизбежность его крушения сомнений не вызывала. Но, говорят, Васильев узнал об увольнении по радио. Как раньше с Григоровичем, с ним не объяснялись. Балетный кризис не удалось, как привыкли, свести к персональным ошибкам. Он завис потому, что еще смелей, чем в советское время, ныне пренебрегают природой искусства. А оно не знает равномерного развития, и зависит от общественного спроса. Может быть, ныне балет не так остро нужен обществу, как полутора веками, или веком или полувеком раньше. Но и тогда, чтобы ответить на спрос, он менялся. Петипа насыщал ранние романтические спектакли кордебалетными композициями, как бы в предвкушении Чайковского, а Фокин потом отвергал танец с выворотными ногами, опору таких композиций. Однако, Фокин выступал как соперник Петипа, а не ликвидатор.

В середине XX века балет вынуждали жить под диктовку идейного «драмбалета», Клеймили танцевальные трагедии Григоровича, уже возглавившего Большой, и пластические действия Якобсона, не говоря о танцевальных симфониях Баланчина. Но когда Министерство Культуры, в обычных заботах о ее ликвидации, для упразднения труппы Якобсона «Хореографические миниатюры» направило в Ленинград комиссию, Григорович, включенный в нее по должности, воспротивился задумке, что и спасло труппу. Взаимоотношения двух выдающихся хореографов к тому времени были вконец испорчены, Якобсон ревновал к славе Григоровича, и тем двигала не одна порядочность, но чуждое чиновникам сознание того, что нежизнеспособные художественные тенденции смерть должна настичать естественно, а не административно.

Этого-то сознания нынче и недостает. Сергей Вихарев, объявив, что «балетный стиль второй половины XX века (то есть, и Григорович, и Якобсон и другие российские и зарубежные хореографы, словно у них единый стиль, - П.К.) полностью исчерпал себя», заявляет, что «необходимо сделать



какое-то сверхъестественное волевое усилие», чтобы с ним покончить. То есть, вытеснить его из сердец зрителей не новыми, покоряющими сердца балетами, а волевым сбросом с парохода современности. Вихарев – отнюдь не исключение, не какой-то злодей. Он, напротив, честней и чистосердечней сказал то, что и многие другие думают и пишут. Кабы не тяга к «волевому усилию», да еще «сверхъестественному», сетовать бы не на что. Новые поколения хотят нового, и дай им, как говорится, бог. Но оставьте зрителю, как высшему судье, определять свои предпочтения. А у него нынче и выбора даже нет, новые спектакли и в Большом, и в Мариинском – большая редкость.

Не только у балета нет охоты разбираться в происшедшем за пятьдесят или семьдесят пять советских лет, обнаруживать, что тогда возникали и серьезные сочинения, незамеченные или хулимые. Возникали порой вопреки официальной доктрине, порой, быть может, и в согласии с ней, – ведь советская власть, в отличие от нынешней, лицемерила отлично и подчас говорила верное, даром что делала противоположное. Но для литературы, музыки или живописи, предвзятость к былому все же не столь губительна, тексты остаются. А в балете снятое со сцены забывают, восстановить его и автору трудно, а сочинять в стол хореографу никак невозможно. Вот и спешат повыбрасывать соперников, которых надо бы превзойти.

Не только в искусстве так. Свобода цен – великое дело. Но лишь там, где производитель – не государство, не подопечные ему монополисты-олигархи, а миллионы крестьян и десятки тысяч средних дельцов. Если же государство руководит производством, пусть и цены поддерживает разнообразные. А ежели искусством, пусть, коль скоро нет у нас независимых фондов, позаботится, чтобы каждый талант мог себя проявить. Но когда Григорович ставит в Краснодаре, как не спросить, отчего пустуют столичные сцены?

## ОПЯТЬ В ЛОНДОНЕ

В Лондоне Мариинский театр любят. Здесь есть даже «Общество друзей Мариинского театра». Билеты на трехнедельные гастролы балета продавались хорошо, театр Ковент-Гарден был полон. Шумные овации подтверждали, что ожидания зрителей не обмануты, хотя в газетах была и критика. Труппа поныне – одна из сильнейших в мире. Привезли «Лебединое озеро», «Баядерку», «Корсар», дягилевский вечер («Шопениану», «Шехерезаду» и «Свадебку») и программу «Контрасты» («Весна священная», «Серенада» и «Этюды»). Все более чем полувековой давности.

Труппа выглядит хореографическим музеем, – даже О.Виноградов, вбросивший призыв к этому, едва ли ждал, что его так рьяно подхватят. Стали даже собирать созданное российскими хореографами за рубежом и реконструировать подлинные тексты великих творений Петипа. Оба начинания отрадны. Знать эмигрантский русский балет не менее важно, чем Бунина и Набокова, Ходасевича и Цветаеву. Да и признанного Петипа стоит знать не только в исправленном и дополненном виде. Зритель различит живое и умершее, примет великое с его, так сказать, недостатками, тем более, что стоит еще выяснить действительные они или мнимые. Безапелляционные приговоры всему вчерашнему смешны и когда революционеры сбрасывают с корабля современности Пушкина, и когда с этого корабля ныне сбрасывают за былое сочувствие революции, даже только Февральской. Но мало отказаться от смешной поспешности. Возрождение упущенного и забытого – часть исканий, но, чтобы говорить о новизне, одного возрождения недостаточно. А других исканий не показали.

Главное событие Мариинского балета последних лет и, тем самым, нынешних гастролей – «Баядерка», вслед за «Спящей красавицей» переставленная Сергеем Вихаревым по записям Н.Сергеева. Она вызовет меньше сетований, чем «Спящая», но и меньше художественных утрат возвращает. Главное из воскрешенного – действенное па четвертого акта, где в свадебный дуэт Солора и Гамзатти то и дело вторгается видение погубленной баядерки, отчего смысл спектакля, жившего с 1941 года в переделке В.Пономарева и В.Чабукиани, радикально меняется. Но совершая эту полезную работу, С.Вихарев словно не смотрит на им самим восстановленное. В записи Н.Сергеева не оказалось тамошних вариаций Солора и Гамзатти, и вариацию Гамзатти показывают в переделке

П.Гусева, а Солора в постановке В.Чабукиани. Для Гамзатти это не столь существенно, но Солор танцевал у Чабукиани свою полную предвкушения радости вариацию **перед** танцем со змеей, **перед** гибелью Никии, **перед** охватившим его отчаянием, а у Вихарева – **после** всех этих трагических событий, отчего выглядит уже не легкомысленным юношей, а негодяем.

Подробности эти важны, поскольку показывают, что благородную задачу восстановления текста Петипа возобновители не слишком сопрягали со смыслом текста, то есть текстология носит механический характер. Не хочу диктовать, как бы лучше с вариацией обойтись: сочинить ли, «поступившись принципами», новую или подобрать у Петипа подобную необходимой. Я только вижу, что вариация Чабукиани тут неуместна, что, великолепная сама по себе, она в руках нынешних текстологов отнимает у текста назначение быть вместилищем содержания и смысла, – речь, понятно, не о пересказе интриги, но о душевном, эмоциональном содержании. А зачем текст восстанавливают, если сами с ним не считаются?

Равнодушие к содержанию ощутимо не только здесь. Даже не ставя под сомнение достоверность записей Н.Сергеева, мы помним, что это вариант 1900 года, когда спектакль, впервые показанный в 1877, и перенесенный в 1884 на сцену Мариинского театра, опять переделывали. И хотя, скажем, в записи Сергеева есть финальная вариация Никии в Тенях, трудно удержаться от раздумий, в какой мере ее текст вызван собственными побуждениями старого хореографа, а в какой желанием танцевавшей Никию М.Кшесинской эффектнее себя показать. Я не зову изменять записи, взятой за основу, но и абсолютизировать сделанное не стоит. Усилия Вихарева по исследованию старых текстов полезны, их стоит продолжать. Но его категоричность меня пугает. От его решимости без разбора уничтожать балеты второй половине XX века не слишком отличалась и решимость ломать петиповские тексты, которые ныне приходится возрождать. Классика – итог отбора и накопления неумирающих открытий разных эпох. И не верней ли было Вихареву расширять палитру выбора из наследия Петипа, то есть, начинать не с успешно шедшего и лучше уцелевшего, а, скажем, с утраченных «Эсмеральды» или «Дочери Фараона»?

Небрежение содержательностью текста при аффикированном почтении к нему не только в балете служит ныне, формой десемантизации сознания. Людей избавляют от

необходимости думать, вглядываться в себя и других, ощущать не лежащее на поверхности. Все нынче просто, как название недавно попавшей на глаза книжки: «Дай мне!». Чувство здоровое, естественное и даже похвальное, но, отстранясь от присущих ему прежде «душевных переливов», оно и в жизни-то скудеет, а уж тем более в балетном воплощении. Не знаю, под влиянием ли новых текстологов или независимо, при распределении ролей ныне довольствуются способностью воспроизвести текст, не входя в его глубины. Некогда «Шопениану» танцевали Павлова, Карсавина, Нижинский, а ныне солисты. То же и в «Серенаде».

Британская пресса выговаривала Светлане Захаровой, премьерше гастролей, выступившей в главных ролях всех пяти программ, что одной техники для подлинного успеха мало. Чего же недостает? Выступая в «Баядерке», в очередь с Дарьей Павленко, она ни в чем ей вроде не уступает, кроме, единственно, душевной сосредоточенности. Но сама эта сосредоточенность, велящая предпочесть Павленко, не мимо техники возникает, а из умелого пользования ею в определении рисунка и интонаций танца. Будет оно интуитивным, как еще недавно на нашей сцене у Галины Мезенцевой, или аналитическим, оно и открывает зрителю текст, обнажает его содержательность. Но в «Этюдах», где содержательности не ждут, свободный танец Захаровой, – не баядерки и не лебедя, оказывается живым и обаятельным. Здесь ее актерская задача предельно проста – быть прекрасной, и, будучи впрямь дивной красоты, она шутя с ней справляется. А в «Баядерке» она не различает в технике присутствия духа, технику не анализирует, не видит, что смысл вращений по «косой» в финале Теней в нарастании стремительности, то есть мыслит как раз недостаточно технично. Это не так грех способной балерины, как плод общего забвения смысла, забвения того, что техника в балете имеет смысл. Оба ее партнера, А. Фадеев и Л. Сарафанов, в «Этюдах» тоже пленительней, чем в больших ролях, хоть танцуют их недурно. И я плохо верю, что углубить души героинь Захаровой поможет переход в Москву. Там не лучше.

Нам, однако, от этого не легче. Из двадцати четырех ведущих танцовщиков, сфотографированных для парадного буклета, лишь четырнадцать, чуть больше половины, прошли курс балетных наук в Питере. Такого не бывало лет сто. Вот «Этюды» нам и подают, как заемную школу танца, словно «Баядерка», «Спящая красавица», «Легенда о любви» или Симфония Бизе-Баланчина плохая школа. В романтическом

фрагменте «Этюд» балерину, естественно, на пальцах, с тонким чувством стиля изображает характерная танцовщица Полина Рассадина. Где же претендентки на роли Сильфиды и Жизели?

Радует обретение замечательной «Свадебки» Брониславы Нижинской, наряду с прославленным братом пролагавшей дорогу от Петипа к новому танцевальному мышлению. Но картины рыхловаты, группы танцующих размыты, смена их внутренних волн не вполне отчетлива, Одноактный балет, как и музыка И.Стравинского, насыщен страстной эмоциональностью. Таким он и был, когда с более скромной труппой Малого театра тот же Г.Сайет его показал Питеру. В Мариинском танцуют более эпично, радуясь, что понятно, редкому появлению на балетной сцене чего-то русского, да только у Нижинской русское конкретно, оно в целомудрии страсти, пронизывающей танец и находящей законное разрешение в свадебном торжестве, не зря, однако, шутливо названном «Свадебка». Думается, не только артистам, но и дирижеру стоит взглянуть в хореографию и больше сообразоваться с ее структурой.

Удачный опыт – «Весна священная», возвращающая к прославленному сочинению Вацлава Нижинского. Здесь под реконструкцией понимают нечто иное, чем в «Баядерке». Подробные записи оригинала отсутствуют, и никто не может сказать, что тут и впрямь из Нижинского. Но созданное Миллисент Ходсон, сколько можно судить по описаниям, держится на той же поэтике соотношения пластических групп, хоть их отчетливость и тут не везде схвачена исполнителями. Но Юлия Махалина в партии Избранницы энергична и выразительна.

Из привезенной старины удивляет лишь «Корсар». Объявлено, что Петипа идет в постановке Петра Гусева, и лишь в сопроводительной статье помянут, как его соучастник, Олег Виноградов. Но, заменив более все же близкую к оригиналу постановку К.Сергеева, нынешняя, довольно далекая и от версии П.Гусева, шедшей в пятидесятые в Малом театре, была впервые показана в Мариинском 29 апреля 1987 года, а П.А.Гусев скончался 30 марта, и даже видеть эту постановку не мог. Ее завершал О.Виноградов, очевидцы живы и помнят, кто здесь что сочинял. Ну что бы спросить? Тем более, что назвать этот «Корсар» балетом Петипа трудно, ему там принадлежат лишь отдельные сцены и танцы. Я не к тому, чтобы уточнять авторство переделки, и тогда казавшейся мне странной затеей, но корректность нужна в любом случае. А

неразбериха и в программе и на сцене – проявление все того же отношения к тексту, как некоей бессодержательной форме.

Четкое формальное начало дает хореографии стойкость. При затяжном кризисе советского искусства после крушения СССР Мариинский балет устоял, хоть и не стал источником и центром художественных исканий, каким был и во второй половине XIX века, и в двадцатые-тридцатые или пятидесятые годы XX-го. Но это ему жизненно необходимо, это и позволяло ему держать балеты классического наследия живыми. Там их тоже искажали, но признавали, что в комбинациях движений есть некий смысл. Мы воевали с К.Сергеевым не просто за точность текста, но против смысловых (не сугубо сюжетных) изменений, которые он, ломая хореографию Петипа, производил, и он, не хуже нас понимал, что меняет смысл. А нынче хотят блюсти текст, не видя в нем смысла. Откуда, при таком миропонимании, явиться яркому сочинительству?

Здесь обозначены лишь некоторые трещины, пошедшие по нашему прекрасному балету от описанного образа мыслей и от замученности даже молодых танцовщиков, бросающейся в глаза. В Лондоне Мариинский театр собирает и сможет ныне собрать зрителей и аплодисменты. Но наивно думать, что трещины не оставляют следов.

## БАЛЕТНАЯ ГЛОБАЛЬНОСТЬ

10-12 января вдали от широкой публики, в уединенном месте Восточной Англии, встретились 25 руководителей известных балетных трупп из Франции и Дании, Голландии и Германии, Соединенных Штатов, Канады и Австралии, естественно, Великобритании и, конечно, России (Борис Акимов). На пресс-конференции в Лондоне участники встречи кратко рассказали, что обсуждалось за закрытой дверью.

Балетная реклама обычно хороша. Не только в России, где былые достижения дают повод возомнить, что мы так и будем «в области балета впереди планеты всей», но и в остальном мире, ему легко находят место в глянцевах журналах. Между тем его место в реальной художественной жизни ощутимо меняется. Не только у нас, где в новых обстоятельствах ему сложнее быть «хозяйствующим субъектом». Балетный бум, начатый в XX веке Сергеем Дягилевым, вызвал новое восприятие классического танца, которыми Петербург, Россия и весь мир обязаны М.Петипа и П.Чайковскому. После них балет разорвал придворные рамки и репутацию искусства для избранных. В XX веке, при огромных достижениях живописи или кино, тоже искусств изобразительных, он с разных сторон пристально вглядывался в чувства, мысли и подсознание человека бурной и смутной революционной эпохи. Возникали танцевальные симфонии Баланчина, пластические действия Яacobсона и Бежара, трагические танцевальные композиции Григоровича и многое другое. Все это уже отнесено ныне к новой классике, чтимой, но современному человеку порой тоже не всегда внятной.

Жизнь переменялась, но балет, как, впрочем, и другие искусства, если ее и схватывает, то как-то боком, теряя конкретную пронзительность прежней отдачи. Но ему это стократ опасней, поскольку он — искусство сиюминутного действия, и к суду потомков взывать не может. Оттого здесь так важно спохватиться, оглядеться, и пусть британская встреча радикальных средств спасения не нашла, она — насущный шаг.

Руководители разных трупп задумались, среди прочего, о плодах собственного сближения, при котором чуть не по всем труппам бродят одни и те же спектакли, и почти все труппы совмещают классический танец с современным, почти все умножают в репертуаре число балетов, длящихся целый вечер. Задумались они и о собственном положении и назначении. Одно дело, когда руководитель лишь поддерживает в должном состоянии труппу, как настройщик инструмента, на котором

исполняется хореографическое сочинение, и заказывает сочинения разным хореографам. Совсем другое, когда он сам сочинитель, сам ставит балеты, которые показывает его труппа.

И XIX, и XX век вроде бы демонстрируют преимущества, так сказать, авторских трупп. Но и тут успех зависит не только от масштаба ведущего хореографа. Баланчин дорожил тем, что его труппа параллельно работала с Роббинсом, хореографом иного толка, остро ощущавшим художественные ресурсы повседневной пластики и бытового танца. Традиция русского театра ценит хореографа-постановщика во главе труппы, но опасно ее абсолютизировать, особенно, когда речь идет о скромных хореографах. В переломные эпохи свобода исканий скорей возникает там, где руководитель труппы не претендует сочинять. Ни Акимов в Большом, ни Вазиев в Мариинском не претендуют, но покамест ни в том, ни в другом театре ярких плодов свободы тоже не видать.

Однако и это не только российская проблема. Не зря главной тревогой собравшихся балетных лидеров, еще недавно порой известных лишь как танцовщики, оказались поиски сочинителей хореографии. Лишь одаренный хореограф способен обнаружить пластические краски движений и смыслы их композиций, в которых пульсирует человеческая жизнь, сокровенные людские порывы и противоречия. В совместных с хореографом исканиях пластики и композиций обычно и формируются индивидуальности актеров. Ощущение новой содержательности хореографического искусства помогло бы различить прежнюю и достойно сохранить великие сочинения прошлого и позапрошлого веков. В поисках новой содержательности прежде была велика роль критической художественной мысли, нынешний кризис балета выдает и кризис его критики. Все это, так или иначе, тревожило собравшихся под Лондоном, и, хоть художественные прорывы совершаются не на собраниях, от небывалого деревенского уединения людей, привыкших себя и свою работу демонстрировать публике, возможен прок. Ведь осознание кризиса — первый шаг к его преодолению.



## УРОК ГАСТРОЛЕЙ

После капитального ремонта самого престижного в Лондоне театра Ковент-Гарден Мариинский выступал там уже дважды, а балет Большого впервые, его принимали лишь в Национальной опере и в Друри-лейн. Это явный знак веры, что Большой одолеет смятение. Вместо хореографа Григоровича труппой недолго правил знаменитый танцовщик Васильев, потом прекрасный педагог Акимов. И опять хореограф Ратманский, того же возраста, в каком в Большой пришел Григорович.

Но у нас парадоксы не просто развязываются. Ни «Светлый ручей», ни другие работы Ратманского, в Лондон не привезли. Своего в привезенном лишь новые «Ромео и Джульетта», да «Спартак» Григоровича, тоже созданный в Большом, хоть и давно. Остальное – классическое наследие. В балете традиция – условие игры. Осмысление ее пределов рождает новое. Но традиции были разные и понимают их по-разному.

«Дон Кихот», при Васильеве отредактированный Алексеем Фадеечевым, – обыденная перелицовка, и культурные декорации С.Бархина не спасают. Если Сервантес не снят с афиши, при том, что полной адекватности великому роману от хореографии не ждут, не стоило глушить его главный мотив, понятый Петипа и Горским. Дочь трактирщика Китри (как плебейка Альдонса) для Дон Кихота – прекрасная дама Дульсинья. В этом смысл контраста ярко исполненных танцев на площади и сна Дон Кихота. Но сон пришел лишь с благополучным завершением романа Китри, встречи с цыганами и сражения с мельницами. Контраст разжижен, и важная Сервантесу мысль, что «низкое» в натуральной чистоте и есть «высокое», вянет. А в последнем акте свадьбу Китри проводит герцог, и даже исполнители народного фанданго, присаживаются в его покоях, как равные. Выходит, не в одних снах, но в жизни все ладно. Возобновителю не указ, что любое движение и всякое расположение артистов на сцене – элемент композиции и, тем самым, содержания.

Восстановленное при Акимове «Лебединое озеро» в редакции Григоровича, сочтенное в 1969 году чересур трагичным и не выпущенное, напротив, подхватывает композиционное мышление Иванова и Петипа и даже продвигает его в сферы, ими отданные дивертисменту. Участие принца в па-де-труа первого акта предвещает раздвоение главной героини. Вместо формальных гостей здесь череда

невест, прибывших принца завлечь. Злой гений – не так внешняя сила, как оборотная сторона души героя, влекущая романтическую сторону к трагедии. Следует, впрочем, заметить, что некоторые сцены, особенно, финал запрещенного спектакля, расплылись. То ли Григорович запомнил, то ли актеры не уловили. Тогда Николай Фадеев (принц) и Борис Акимов (злой гений) впечатляли не одной враждой, но разом и близостью, единством, а ныне Уваров и Белоголовцев, как обычно, из разных миров. Но удача ощутима, не зря спектакль давали вдвое чаще других.

«Дочь фараона» названа сочиненной по мотивам Петипа. Точнее бы сказать, в его стиле, хоть Лакотт пантомимы ужал, а танцевальные пласти уплотнил. «Дочь фараона» – первый из больших балетов Петипа, уже поражающий разнообразием и изобилием композиций и лексики. Можно спорить, в какой мере, преступив унисонность «белого балета», он создал там содержательную танцевально-пластическую речь, как через пятнадцать лет в «Баядерке», а потом в балетах Чайковского. Лакотт свел содержание к стилю. Изящество и обилие танца ему дороже, чем открытия Петипа, обратившие хореографию в искусство, не хуже музыки. Если Григорович как бы продлевает Петипа, то Лакотт влечет еще не ставший собой. Но смотрится это живо, а труппа демонстрирует танцевальные достоинства.

Впрямь единственная новинка гастролей – «Ромео и Джульетта», где хореография Поклитару вплетена в активную режиссуру британца Донеллана. Последний, однако, тянет не к драматическому театру, как Радлов Лавровского, а к символическому, не имевшей в Лондоне успеха и раскритикованной печатью. Не стоит, однако, искать в этом происки НАТО или уверять, что, дескать, англичанам давно модернизировавшим балет, не понять наших запоздалых новаций. Если тут есть предвзятость, то почтительная к русскому балету, как оплоту классического танца. Жаль, что наша критика не предостерегла театр от самообольщения. Но куда Большой не провалился. Успеха не имел один балет из пяти. Хоть и триумфов не было.

Символизировать любовь Джульетты, вознеся ее раздвинутые на 180 градусов ноги над группой мужчин, или с яркостью Ильзы Лиэпы изображать похоть мадам Капулетти, кидаящейся на племянника Тибальда, не заказано – это дело вкуса. О вкусах не спорят, а Шекспиру защита не нужна. Можно отказаться и от пальцев и даже от выворотности, Фокин отказывался еще сто лет назад. Но хореографический текст – не череда символов, а гармония движений, пусть иных, чем у Петипа, но, друг с другом перекликаясь, выявляющих в теле

жизнь духа. Сочинитель балета – это композитор движений, а тут за новое слово выдают бытовую сексуальность с эмоциональной самоотдачей актеров.

Александрова убеждает, что Джульеттой владеет, если не любовь, то желание. А блеск ее Китри холоден, хотя актриса обучена танцевать, и танцы ее Рамзеи красивы. Но ей неизвестно, как соотносить движения танца с движениями души, и ее душа говорит, лишь скинув бремя танца. Так не только с ней. У Захаровой не одни из ряда вон выходящие данные, но и явный талант, проявляющийся, однако, лишь местами, как в черном дуэте с принцем. Лакотт не дал Аспичии душевных задач, и красота Захаровой ослепительна. Но владения своим талантом (не просто виртуозностью) у нее в Большом не прибавилось. Все это тоже знаки состояния театра, при том, что в Лондоне он показал отличных танцовщиков, начиная с Сергея Филина.

Лондон увидел Большой способным к повороту. Труппа еще сильна и могла бы жить художественными требованиями. Создаст ли Ратманский для этого атмосферу? Знакомый дух его ответа здешней критике велит усомниться. Но начальная его хореография, тут не показанная, звала надеяться.

## АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МИФОЛОГИЯ

Через семьдесят с небольшим лет после восстания Спартака в дальней Иудее, обращенной в римскую провинцию, родился мальчик, нареченный Иисусом. Рим уже был тогда империей, которую возглавил Октавиан Август. При его преемнике Тиберии Иисуса распяли. Столетие, меж восстанием и распятием, – из самых значительных в истории не только древнего Рима. Тогда был внятно задан едва ли не важнейший на две тысячи лет вперед вопрос: можно ли силой одолеть несправедливость, и сперва на него отвечали не самым жестким образом. Принципат Августа был не диктатурой, а, как сказали бы сейчас, всего лишь авторитарным правлением. Иудею тоже сперва прижали не чересчур жестоко, доверяли править иудейским царям, лишь потом, уже при жизни Иисуса, присылали прокуратора, чтобы правил. Но Спартак и Иисус вдвоем, – один, восставший при начале благословенного для Рима столетия, и другой, погубленный при его конце, – обозначили своими судьбами поныне предначертанный каждому выбор, хоть судьбы обоих трагичны, словно никакого выбора и нет

От Иисуса осталась мировая религия, которую в той или иной форме исповедует более миллиарда людей, пятая часть жителей земли. Но и Спартак не просто историческая, но и мифологическая фигура, имя которой всплывает в самых неожиданных ракурсах. Его именем звался не только союз немецких левых социал-демократов в начале XX века, но и популярная московская футбольная команда. Футболисты взяли имя не из бунтарства, но из веры в победу. Спартак, потерпев поражение, стал символом возможности победить.

В этом и состояла исходная диллема: можно ли надеяться, что победа справедливого героя принесет свободу и счастье всем людям. Спектакль Якобсона, показанный Кировским театром в конце 1956 года, при изобилии красочных пластических картин сосредоточил тематическую линию в идеальном исполнении Аскольдом Макаровым роли главного героя. Такому могучему, красивому и доброму человеку нельзя было не верить. Казалось, и впрямь его дело погорело лишь от интриг куртизанки Эгины, расколовшей восставших, да от жестокости римлян, мучительно его казвивших. Развратный балетный Рим и вставший против него герой запечатали мифологию XX века с ее надеждами на справедливую силу, на «добро с кулаками», способное насадить всеобщую благодать. Балет изъяснялся не столь грубо, а, напротив, благородным

обликом Макарова. Между тем, восстание Спартака вспыхнуло в пора процветания римского рабства, которым и держался великий Рим, и, поприважив недовольных, держался еще четыре века с лишним.

В 1968 году Григорович обернув сюжет иначе, обнажил силу другой стороны. Ее воплотил Красс, сделанный танцующим персонажем, у Мариса Лиены, вопреки истории, даже красивым, но безжалостным, не снисходившим к рабам и их нуждам, и Рим побеждал этим. А Спартак Владимира Васильева был не столько сильным, сколько возвышенным, и не так от легкого и высокого прыжка, как от бесхитростности души, привлекавшей однако уже не, как у Макарова, благородством, но самой открытостью и прямоотой. И оплакивание в финале павшего вождя, пресекавшее действие и толкавшее к раздумьям о виденном, как бы подменяло Спартака противоположным ему Иисусом, побеждавшим не в сражениях. Подлой силе империи здесь противопоставили, хоть и не упование на жизнь вечную, но и не другую, благородную, силу, а одну лишь чистоту души.

Ключевым было расхождение понятий о спасении и, тем самым, о спасителе. Практичное величие Рима ожидало практического спасения живого тела, спасения жизни, и спаситель Спартак, хоть и жертвовал своей, не загадывал на случай победы, как поведут себя спасенные. В униженной провинции спасение понимали иначе. Там Спаситель тоже отдал «жизнь свою за други своя», но это вовсе не значило там, – как показалось, когда эта вера распространилась по свету, – что спасение обеспечено. Понимаемое, как спасение души, оно зависело от обладателя души, от его практической нравственности и способности признавать несовершенство или порочность им самим творимого. Это обернуло мир к индивидуальному, к отдельному человеку, и началось новое самосознание. Но за две тысячи лет ни тот, ни другой оборот сюжета не стал надежным, и спасения часто не обретали даже дети, не успев стать порочными и не зная о нужде в чем-то каяться. Бог его знает, какие евреи, – а веру в Спасителя обрели и принесли они, – были дальновидней: принявшие Иисуса и создавшие общины первохристиан, описанные Новым Заветом, или оставшиеся ортодоксальными иудеями, а в наш век – атеистами. Ни то, ни другое, от Освенцима не спасало.

В 1998 году, когда Большой привез спектакль в Ленинград, лишь хореографическая структура удерживала в сюжете прочтение Григоровича. Мужская труппа еще была великолепной, а дух танцевания уже иным, артистов уже не

занимало содержание спектакля о могучей державе, две тысячи лет спустя сочиненного в другой могучей державе, тем более, что и другая рушилась и распадалась, Особой нужды в спасении, казалось, и не было, оно как бы свершилось. Но прошло еще десять лет, и формы спектакля Григоровича вместе с опять актуализированным сюжетом могут жить дальше. А спектакль Якобсона свой сюжет исчерпал и не только потому, что такого артиста, как Макаров, больше нет.

Оба хореографа, впрочем, наперед оставили в стороне плоды стремлений героев, определявших судьбы их стран и человечества. Владимир Соловьев четко спрашивал:

О, Русь! В предвиденьи высоким  
Ты мыслью гордой занята;  
Каким ты хочешь быть Востоком:  
Востоком Ксеркса иль Христа?

Упразднить место Христа, хоть его и потеснили, никому не удалось вполне, Сын человеческий по-прежнему противостоит церквам, именуемым христианскими, да и Спартак, когда Соловьев это писал, на место Ксеркса не претендовал. Но не обошлось без неожиданного. Участники немецкого социалистического союза, получив власть в ГДР, напоминали не так Спартака, как провинциальных римских прокураторов, а имперские коммунисты России уподобили своего вождя Ксерксу. А при нем христианские епископы, как и служители других конфессий, шли работать на КГБ.

Перерождение часто сводят к становлению юности, к движению ребенка во взрослую жизнь. А преобразование вполне сознательных людей и общественных движений не только мыслящую ярлыками социологию, но даже искусство, занимает меньше. Осознание преобразования Спартака в Ксеркса или бескорыстных первохристиан в служащих епископов идет медленно. Конечно, совпадения и сплавы светской и религиозной вер, не снимают их различия. Но и различие не снимает общности вопроса, терзавшего и Спартака, и Иисуса, на который ответа нет.

## ПОСЛЕ ПРАЗДНИКА

## 1

Фестиваль, как известно, – праздник. Пировали – веселились, хоть и не слишком. Пословица ждет, чтобы подсчитали убытки и прослезились. Но слезы застыт взор, и ограничась досадой и раздражением, легко упустить и мелькнувшие радости, и обстоятельства, тяготящие не только питерский и не только российский балет. Балетная труппа Мариинского театра – все еще одна из потенциально сильнейших. Шестьдесят лет назад, когда я стал регулярно сюда ходить, в театре было меньше стройных женских тел и длинных ног, меньше высоких мужчин. Более одухотворенная и интеллигентная тогда труппа была менее технична. Но роль балета в русской духовной жизни и тогда и до того была больше. «Русское чудо» Дягилева, собственно, и состояло в европейском провозглашении этой роли. Но проявилась она раньше. 23 января 1877 года в Питере показали «Баядерку» Петипа, не умирающую больше ста лет, а уже 20 февраля в Москве провалилось «Лебединое озеро» Рейзингера, проглядевшего опережавшую век опору, которую Чайковский, еще не поработав с Петипа, дал хореографии. С двух сторон шло параллельное движение к «Лебединому озеру» 1895 года в Мариинском театре, поныне крепящему веру в наше первенство.

«Лебединое озеро» Иванова-Петипа могло сделать фестиваль событием, хоть как-то сообразуйся его организаторы с историей великого балета. А редакция К.Сергеева, монополизировавшая праздник, имела место в 1950 году, хоть, возможно, и сам Сергеев, возобновляй он спектакль в не столь жесткие времена, держался бы ближе к оригиналу. Уже после него на других сценах В.Бурмейстер в апреле 1953 предложил свою редакцию, Ф.Лопухов в 1958 возобновил подлинник Иванова и Петипа, а в 1969 свою постановку показал Ю.Григорович. И у нас, и за рубежом было много чего еще. Нет причин выдавать за канон одну редакцию и стремиться лишь к ровности линий кордебалета. Чтобы понять смысл сценических споров о «Лебедином», надо бы показать разные тексты, а показали лишь разное исполнение главных ролей редакции Сергеева. Из наших лучшими были А.Фадеев, танцевавший с Д.Мерфи, первенствовавшей среди гостей, и В.Терешкина. Т. Рохо и А. Корейя привлекали техникой, а последний еще и напором.

Начался праздник премьерой балета «Стеклянное сердце». Симфонию Александра Цемлинского, подпиравшую первый акт, и фрагменты его балетной музыки, составившие второй, послушать было любопытно, – он ведь учитель Шёнберга. Но происходившее на сцене, за вычетом декораций (не костюмов!), к искусству отношения не имеет. Именуемое в программке хореографией, таковой не является. Возможно, ее сочинитель К.Симонов, не хуже Фадеева или Вихарева, знает все премудрости улицы Росси, помнит все движения, даже сам танцевал и знает, как, не свалившись, перейти от одного движения к другому, но он плохо себе представляет, что такое художественный хореографический текст.

Спектакль открывается квинтетом трех главных героев и садовника с женой. При чем тут садовник и его жена остается невнятным, но все двигаются, а квинтет, как осмысленная танцевальная структура, не складывается, и так до конца спектакля. Выходы к осмысленности сводятся к тому, что героиню бьют ногой в живот или на нее ложатся. Взаимоотношения героев, прозрачно возведенные к отношениям Цемлинского с Густавом Малером и его женой, примитивизированы. Малер был старше Цемлинского на одиннадцать с лишним лет, на Альме Шиндлер, до того близкой Цемлинскому, женился, когда ему было за сорок, и герои не могли соперничать, как изображенные в балете одинаковые и взаимозаменяемые персонажи. Но составителю движений психологические коллизии ни к чему. Ему нечего сказать, и ничем существенным он со зрителем не делится.

Для финала приберегли две работы Сергея Вихарева, зарекомендовавшего себя замечательным исследователем хореографического наследства. Начав со «Спящей красавицы», он с не меньшим чутьем возродил ныне и более поздние «Пробуждение Флоры» и «Карнавал», пусть даже о чем-то, как и в «Спящей» и в «Баядерке», можно поспорить, – трудно, в частности, верить, что в спектакле 1910 года синий тон задника в «Карнавале» был на сцене столь густым, даже если нашли такой вариант эскиза. Благодаря Вихарева за просвещение, не надо только валить на него ответственность за сами спектакли. Они воспроизведены верно и исполнены хорошо, разве что не очень иронично, но Евгения Образцова в обеих вещах, особенно в партии Флоры, обольстительна и вправе претендовать на лавры Кшесинской. Ее партнер в обоих балетах В.Шклярков тоже заслужил доброе слово.

Событием стал, однако, лишь балет «Для четырех» Кристофера Уилдона. Он подтвердил, что Мариинский балет



не только потенциально, но и реально может еще претендовать на свое прежнее место, чего фестиваль в целом не подтверждает. Но исполнить балет «Для четырех» театр имел право лишь один раз.

## 2

Смешанное чувство неудовлетворенности тем, что видел, и удовлетворения, что театр все же не потерял технической потенции, побуждает задуматься, каким руководством труппы видит, вообще, балет и как она работает. Это проясняют и сами спектакли, и характер исполнения, и выпущенный к фестивалю буклет, где помимо превосходных старых фотографий немало новых текстов и отнюдь не случайно подобранных отрывков из публиковавшегося прежде.

На практике девизом труппы стали весьма расширительно толкуемые слова Баланчина из диалога с Волковым: «Чайковский был мудрый человек, и его, конечно же, мало интересовал сюжет в балете». В устах автора множества числимых бессюжетными балетов эта сентенция понятна. Но прилагая ее к празднику «Лебединого озера», смысл ее агрессивной «антисюжетности» стоит конкретизировать. Ни Чайковского, ни Баланчина, конечно, не занимали сами по себе происшествия, сквозь которые проступало содержание, ни, тем паче бытовые подробности, ценимые драмбалетом. Но, не говоря о Чайковском, все балеты которого все же сюжетны, нельзя сказать, что нет сюжета в «Блудном сыне» или «Апполоне» Баланчина, что нет сюжета в его «Серенаде», а, строго говоря, даже и в «Хрустальном дворце» на симфонию Бизе, где четыре дуэта в ее четырех частях предстают и как развитие душевных отношений, пусть воплощенных разными парами, и как сопоставление их типов.

В словесной полемике Георгий Мелитонович, как всякий человек, вместе с водой мог порой выплеснуть ребенка, но в своих сочинениях он этого ребенка – отношения и соотношения своих танцующих персонажей, как раз и составляющие сюжет, – тщательно пестовал, холил и лелеял, разумеется, в присущих хореографии формах. Они и составляют содержание его хореографии, провозглашавшейся ниспровергавшими ее кондовыми советскими балетоведами сугубо формальной. Но, похоже, и нынешние ее апологеты в понимании этого содержания ушли не дальше, они его попросту отрицают, сводят к стилю, хоть и всегда, конечно, содержательному, но не исчерпывающему сочинение.

Немалой части зрителей сказка о любви принца к лебедю служит поводьем к собственно содержанию, другие, не входя в тайны колдовства, воспринимают одну актрису в ролях двух соперничающих героинь, как противостояние двух сторон женской природы, и ощущают растущую отсюда коллизию, которая в словесном пересказе воплотившей ее хореографии выходит не сильно проще пересказа программной музыки, излагающего душевные события ссылками на вступление скрипок или вторжение в их пение валторны. Птичий язык таких пересказов не велит, однако, слушателям думать, что в музыке нет ни сюжета, ни смысла, лишь одна красота. А балету, все же более конкретному, такую веру опять навязывают. Баланчин, как и Сергеев, вправе был думать, что Чайковскому все равно, любовь побеждает смерть или смерть побеждает любовь, но такое суждение не общеобязательно и потому, что Петр Ильич сам написал на партитуре: «Души их возносятся к небесам», и потому, что его поздние сочинения дышат смертью, а Шестую симфонию обратили даже в неприменную принадлежность государственных похорон. Какое уж тут «все равно»!

«Пробуждение Флоры» Петипа и Иванов создали после «Спящей красавицы» и перед «Лебединым», а потомки, пренебрегли контекстом, напрочь забыв милую безделушку, не удостоив ее и мелкой статейки в балетных энциклопедиях. Достоверно ее восстановив, Вихарев заставляет думать о корнях забвения и природе самой безделки, вобравшей в себя чуть не все прелести царской сцены, вплоть до козла, влачащего колесницу. А забыли ее оттого, что это – явление декаданса, упадка, о котором в советские времена понаписаны кучи вздора, сделавшие само его название бранным словом. Но упадок и впрямь имел место, хотя перед невнятным еще социальным кризисом, наметившимся в конце XIX века, декаданс, во всяком случае балетный, не так рыдал над будущим, как любовно перебирал былые красоты.

Художественный упадок, часто отличающийся техническим совершенством и тонким вкусом, не охватывал целиком какую-то часть эпохи, но на всем ее протяжении противоборствовал с иным развитием, формировавшим иное искусство, модернизм, советскими теоретиками, тяготевшими к консервативному реставраторству, отождествленный с декадансом, которому он на деле противостоял. Нередко дань и тому и другому отдавали одни и те же художники. Проявлением модернизма в балете, во всяком случае, его провозвестником, и стала лебединая картина Иванова, а уже

после мировой войны и революции, когда социальный кризис вполне обнажился, явился гений балетного модернизма Баланчин, отторгнутый советским театром. В промежутке шли и в балете другие опыты, но рядом долго продолжал жить декаданс, зачастую очаровательный, как тот же «Карнавал».

В буклете сказано, что секрет его очарования в возрождении Фокиным и Бакстом стиля веселой Вены середины XIX века, «беспечной Вены без комплексов, истерик, страшных снов и сумрачных вожелений». Но музыка Шумана, жившего все же не в Вене, хоть он там и побывал, а в Лейпциге, Дрездене, Дюссельдорфе, ценившего Жан-Поля и Гофмана и знавшего толк в иронии и гротеске, не помяная позднейших депрессий, покушений на самоубийство и окончания жизни в психиатрической клинике, и в «Карнавале» никак не беспечна. Нельзя, однако, не согласиться, что возобновление и впрямь полно беспечности.

«Пробуждение Флоры» тоже возвращает не только к пробелам истории балета. Своей красотой, торжеством стилистики над индивидуальной содержательностью, оно еще больше, чем «Карнавал», соотносится с нынешним гламурным эстетизмом, главная забота которого в духовной сфере – навести глянец, по Маяковскому, «сделать красиво» и уйти от реальных проблем, отодвинуть их, как отодвигали в конце позапрошлого века. На главный вопрос к фестивалю и к труппе в целом старая безделушка отвечает вполне внятно.

Если ориентиром взят гламур, нечего ждать новых спектаклей и дивиться, что они проваливаются год за годом, друг за другом, и никого это особенно не беспокоит. Между тем, при всей важности сбережения великого хореографического наследия и необходимости вернуть Питеру разбросанное по свету его беженцами, основная забота здорового театра – новый репертуар. Без него невыполнимы и другие задачи. Как женщине, вышедшей замуж, естественно желать ребенка, сцена жаждет вечного художественного рождества. Без него театр омертвляется.

Зрительный зал, как было ясно по характеру двухнедельных аплодисментов, ощутимо переменявшийся, на балет «Для четырех» откликнулся вдруг, как в былые годы, показав, что непомерные цены билетов и другие обстоятельства не вовсе истребили питерского балетного зрителя, в каком-то смысле соавтора достоинств питерского балета. Вот ведь вроде опять нет сюжета, четыре танцовщика, то по-отдельности, то вдвоем, сменяют друг друга, выполняя то схожие, то разные виртуозные движения, и Анхелу Корейе, единственному тут

гостю из числа первых исполнителей, аплодируют больше, чем другим. Но и А. Фадеев, и А. Сергеев и М. Лобухин не только отлично танцуют, но дышат новой, непривычной одухотворенностью, заложенной в структуре балета. Эта структура и есть сюжет: перед нами модель сообщества, где люди не равны, то есть, не одинаковы, как и, вообще, на свете, и изъясняют себя каждый по-своему, но они равноправны, и у каждого есть возможность себя изъяснить. Привычным к унисонности кордебалета, к проповеди единообразия, как высшей ценности, и гонениям на инакомыслящих отщепенцев, этот крохотный балетик дает просpekt горизонтального и конкурентного мира, что и вызвало в зале, быть может, даже бессознательно, бурный всплеск. Не берусь утверждать, что Кристофер Уилдон о чем-то таком думал, возможно, он компоновал движения, просто следуя привычным ему понятиям. Не только хореограф, но и композитор, и живописец, и поэт осознает, что он сделал и сказал, лишь завершив свое сочинение, почему и работает, прежде всего, для себя, что, вопреки расхожим теориям, как раз и делает его сочинение нужным другим людям, а, говоря высоким слогом, нужным народу.

Балет «Для четырех» напомнил еще об одной важной новации, принесенной в балет модернизмом. Романтический балет, с которого и началось равноправие хореографии с другими искусствами, утверждал унисонность кордебалета ради обозначения иного мира, в котором, наряду с реальным, пребывает человек, – мира не столько фантастического, сколько душевного, духовного, не сводимого к религиозному. Гений Петипа взломал унисонность избытком малых ансамблей и соотношением героев не только с единым кордебалетом, которым и Петипа дорожил, но и с ними. Балет модернизма рискует заменять такими ансамблями единый кордебалет, усложняя и углубляя тем свое содержание. Уилдон тут, понятно, не первый, так мыслил порой еще Баланчин, но нашей сцене Уилдон подает внятный пример.

Особая тема – необходимость новых работ для формирования артистов, ощущающих в них сопряжение своего искусства с текущим днем, отчего и старые вещи читаются наново и остаются живыми в новые времена. Не вжившись в Чехова, Художественный театр вряд ли нашел бы свои краски для «Горячего сердца» или «Талантов и поклонников» Островского. А нам все твердят о театре-музее! Но балет жив не только сохранностью текста, при всей ее важности. Меня огорчило выступление Ульяны Лопаткиной в «Лебедином

озере» и дуэте из «Кармен». Ослепительная красота еще при ней, но балет – искусство динамической экспрессивности, его формы – формы движения, а ее Одетта как бы застыла в заколдованной мертвенности, а ее Одиллия двигается, как большая начальница, не ниже губернатора. Похоже выходило и в «Кармен». Изначально ценя дарование Лопаткиной я не верил глазам и все вспоминал, что не так давно видел исполнение ею Бриллианта в «Драгоценностях» Баланчина, можно сказать идеальное. Но Баланчин дает, если не навязывает, актеру гораздо более конкретную и точную задачу, а Петипа оставляет ему большее пространство свободы, выбора оттенков и интонаций. Чтобы его заполнить, надо либо от природы обладать близким в этом отношении к балетмейстерскому талантом, как покойная Алла Шелест, либо опытом работы с разными сочинителями, как, скажем, Алла Осипенко. У Лопаткиной, как и большинства премьеров труппы такого опыта нет, и идеально прекрасная, когда беспощадный Баланчин не пускает ее на самотек, она не знает, как быть со своим даром в старом балете. Не столь значительным и не столь красивым дарованиям еще трудней.

С какой стороны ни гляди, вера в способность перебиться без нового достойного балетного репертуара – ахиллесова пята труппы, а живой репертуар прежде и был его главным родником.

### 3

Остается, как водится, себе уяснить, кто виноват и что делать. Казалось бы, нет на свете организации или учреждения, которому вертикаль власти сподручней, чем театру, особенно, музыкальному. Чтобы огромный коллектив точно воплотил творческую волю, дисциплина, и часто жесткая, необходима. И не только на сцене при поднятом занавесе. Кому же здесь быть руководителем, как не дирижеру, как раз и диктующему, стоя за пультом, свою волю и оркестру, и балету и опере. Мариинский театр так именно и устроен. Выходит, обнаруживая промах, надо переходить на личности и обличать возглавляющую вертикаль.

Но просидев две недели подряд в зрительном зале и с раздражением созерцая, как при поднятом занавесе, занявшем место дирижера и танцующих артистах, то через две, а то и через пятнадцать минут после начала действия, некие важные, видимо, персоны или их племянницы «идут меж кресел по ногам», проталкиваясь в первые ряды партера, начинаешь смотреть на вещи иначе. Хоть режьте, я не поверю, что вход в

зал после третьего звонка допустил Валерий Гергиев. Более того, я убежден, что, случись он у дверей зала, в которые помянутые персоны бесстыже проходят, он бы тотчас пресек безобразие, да еще влепил выговор виновному капельдинеру. Но покончить с этим раз навсегда он явно не в состоянии, не то бы давно покончил.

Чтобы покончить, надо брать на себя роль капельдинера, причем разом у всех дверей, что все же чересчур. То есть, пагубен не просто, как любят объяснять, «культ личности» начальника, а сама по себе вертикаль власти, не дурной нрав царя Ивана, но абсолютизация самодержавия. Еще тогда вертикаль власти на практике оборачивалась властью анархии и произвола нижестоящих, поскольку каждый в ответе лишь перед вышестоящим, а тому, если бы даже хотел, физически за всем не углядеть. Балету тоже надо считаться с горизонталями реальности. Не одни звезды, но все его действующие лица должны быть на виду, а их взгляды и дела – быть предметом дискуссий, и при подлинной гласности и повседневной аналитической критике пороки и промашки станут наглядны. Иначе все упущения балета навалят и часто уже валят на первое лицо, и в частности, на Гергиева, который лично в них виноват меньше всех.

В оценке состояния балета и его нового репертуара, приходится считаться и с различием характера деторождения в балете и в опере, где Гергиев, руководя ею непосредственно, как раз обильно и часто удачно обновляет репертуар. Но оперу композитор по заказу или своему почину пишет дома на бумаге, а партитуры прежних предоставляют нотные библиотеки. Хореограф же сочиняет балет в театре, работая с артистами, и уже от этого создание балетного репертуара куда сложнее. Отсюда и традиция ставить во главе труппы хореографа-сочинителя. Она, однако, плодотворна лишь там и до той поры, пока труппа невелика, а сочинитель переполнен. Лучший пример – Якобсон, получивший труппу в 65 лет, намыкавшись по разным коллективам. Уже Баланчин привлек к параллельной работе Д. Роббинса, соучастием которого дорожил. В крупных, академических оперно-балетных театрах такой порядок рано или поздно утыкался в тупик. Петипа перестали даже пускать в театр, столь чуждым новой эпохе счел его директор Теляковский. Попытки Григоровича привлечь в Большой достойных соперников, в частности, Баланчина, не получали поддержки начальства, и соперничающими хореографами выступали ведущие танцовщицы Васильев и Плисецкая. Из балетов Виноградова,

возглавлявшего труппу Кировского театра с 1977 до 1996 не удержался ни один, а он отнюдь не бездарен. Но лучшие его работы «Золушка» и «Ярославна» родились на других сценах. Бездарный же главный хореограф занят тем, чтобы не допускать на сцену талантливых.

Мариинский театр обоснованно отказался от подчинения штатному сочинителю, и труппу административно возглавил грамотный танцовщик Вазиев. Но систему формирования репертуара не проработали, сперва обоснованно пополняя его упущенным прежде. Но в итоге упущенным оказалось создание новых балетов. Как и с вхождением в зрительный зал после третьего звонка, властная вертикаль и тут все обезличила. Можно лишь гадать, кто тянет на сцену «Стеклянные сердца» и диктует гламурную эстетику, сам ли директор труппы, его заместитель или кто-то из трех помощников. Сферы конкретной публичной ответственности каждого из них вертикальное сознание не определяет.

Между тем, кому-то надлежит искать балетмейстерские таланты. Для этого, к примеру, полезно проводить конкурсы хореографов, в которых высшая награда – постановка в Мариинском театре. На малой сцене могла бы возникнуть и своего рода хореографическая лаборатория для выявления новых талантов, чтобы лишь выказавшим их доверять труппу. Сверх того, если приглашали Дидло, Сен-Леона, Перро, Петипа, отчего не позвать Килиана, Твайлу Тарп, М. Морриса или того же К.Уилдона, и не так для перенесения старых, как для сочинения новых балетов.

Не прозрачны и перспективы танцовщиц и танцовщиков. Любопытства ради просмотрев программки за минувший 2007 год, можно увидеть, что Лопаткина хотя бы более или менее регулярно появлялась на сцене, уже Павленко показывалась реже, а Вишнева за год – шесть или семь раз, чуть не по одному разу в каждой роли, в том числе и в самых ее удачных, что едва ли нормально. В то же время ее ввели в число фестивальных исполнительниц «Лебединого», хоть ни ее пластике, ни ее дарованию этот балет не близок, И не только она, но все танцуют в театре все. При нынешнем разнообразии репертуара возродить понятие об амплуа трудно, но считаться с индивидуальностью каждого дарования необходимо. Уланова все же не танцевала Китри и даже Никию, а Плисецкая – Жизель. Пренебрежение индивидуальностью актера ни к чему, кроме утраты им индивидуальности, не ведет, и балерины начинают отличаться от танцовщиц кордебалета лишь количественно.

Огорчительней всего общее впечатление от кордебалета. Нет, не от его технического уровня, он, повторю, весьма высок, а от ощущения крайней замученности труппы. Стерта грань между жесткой дисциплиной, без которой не обойтись, и внутренней потребностью каждого влиться в танцевальный поток. Дисциплина все явственней берет верх над вдохновением, танцовщики добросовестны, порой на пределе возможного. Но когда дисциплина охватывает все, а свободное музицирование танцующего тела, его активное соучастие в тексте, увядает, искусство кончается. Не только фестиваль, не только Мариинский театр, – слишком многое и в России и за ее пределами дышит сегодня не искусством, а искусственностью. Но этим примерам не следует следовать.

Назначение искусства словно забыто, а оно в Новое время, да нередко и прежде, во многом идентично тому, что напрочь отверженный ныне Маркс углядел в религии, сказав: «Религия – это опиум народа. (Из контекста видно, что слово «опиум» здесь означает не «дурман», как твердила советская пропаганда, а болеутолитель, в качестве которого опиум применялся уже тогда. П.К.) Это вздох угнетенной твари, дух бездушного мира». Затем искусство и существует. Но в XX веке им широко пользовались и в политических и в коммерческих целях, сводя его этим на нет и подменяя подделками. Нет у него защиты ни от монополюльно руководящей силы, ни от денежного мешка, и хрупкому романтическому, даже у классика Баланчина, балету не уцелеть без верности своему назначению, и, как ни смешно это ныне звучит, без готовности к бескорыстному служению. Для ясности уточню: не от зарплаты надо отказываться, а держать художественные ценности выше материальных.

Альтернатива этому – массовый гламур, в балете, как видим, выдающий себя за аполитичную художественность, а на деле совпадающий с наводимым везде глянцем. Великий Мариинский балет попал на опасный перекресток, где легко угодить под колеса. Одними благими пожеланиями это не предотвратить. Я радуюсь брендам бесчисленных спонсоров театра на программке и восхищаюсь Гергиевым, добившимся их поддержки, когда государство, обычно полностью содержащее театры такого масштаба, в ней отказало. Без материальной опоры уже не о чем было бы говорить. Но эта опора нужна, чтобы в бездушном мире парил дух.



## МЕСТО И ВРЕМЯ БАЛЕТА

С шестидесятых годов чуть не вся страна подпевала Визбору: «Зато мы делаем ракеты, Перекрываем Енисей, А также в области балета Мы впереди планеты всей». Ракеты и балет компенсировали общественный порядок, обломившийся то ли сразу, то ли через двенадцать, то ли через тридцать без малого лет. Песня раздражала начальство тем, что ракеты-то были хороши и готовы спалить мир, но в ядовитом «зато» уже ощущалась неизбежная катастрофа, не так глобальная, как социальная, которой страна поныне за эти ракеты платит. Андрей Амальрик лишь года через два после песни Визбора стал напрямую думать «Доживет ли Советский Союз до 1984 года?»).

Ракеты были великим достижением Советского Союза, но самоубийственным. Достижения балета пришли еще при царях, но самодержавию не грозили. Их творец Мариус Петипа обогатил хореографию, великую уже у Филиппа Тальони в «Сильфиде» и Жюля Перро в «Жизели», еще не наших, к нам лишь перенесенных. С 1877 года, с «Баядерки», фактически началось всемирное лидерство Мариинского театра, не вдруг осознанное, даже и после «Спящей» (1890) и «Лебединого» (1895).

В России гений Петипа обрел под ногами почву, на которой потом выросла и поразившая мир дягилевская антреприза с Фокиным и Нижинским, а после 1917 Лопухов, идеи которого миру вынес всеми признанный Баланчин. Не то, что дорога от Петипа до Баланчина была гладкой. Петипа выгнали и не давали зайти в театр, говорили: «Не велено вас, Мариус Иванович, пускать!» Баланчин признавался, что, будучи за рубежом, узнал о смерти Ленина и побоялся вернуться. Но подпочвенные стихии питали российскую хореографию до 6 февраля 1936 года, до статьи «Балетная фальшь» в газете «Правда», оставившей ей уже не жить, а перебиваться.

Сочтя почвой всемирной значимости русского балета социальное бурление России от освобождения крестьян до коллективизации и великого террора, я, конечно, навлеку на себя уйму попреков. Но и русская литература стала всемирно значима на той же почве и в ту же пору. Мало было на свете талантов столь мощных, как Державин, Крылов, Пушкин, Тютчев, не говоря о гиганте Гоголе, а мир покорили Толстой и Достоевский, и не превосходством своих огромных тоже

талантов над тем же Гоголем, а нараставшим сотрясением почвы, более ощутимым ее трепетом. У них выговорилось такое, что держит за душу поныне, и не скоро отпустит.

Социально-критическая направленность российского художественного мышления мешала замечать общее у вышучивавшего балет Толстого и Петипа. А общим стало проникновение в полноту душевной жизни. Была ли то замужня женщина, озаренная, но в итоге сломленная любовью, или сказочная царевна, обращенная в лебедя, и не способная снести нехватку избраннику цельности чувства, – Толстой и Петипа, сотрудничавший с Чайковским, явили новый тип и некий новый уровень живой души. От Крымского поражения до дружбы с Гитлером Россия пережила трудную эпоху, когда ее искусство, соотнося душевные потенции человека и состояние общества, в котором он жил, открыло планете варианты ее развития.

Это признано за литературой, но не за балетом. После октября 1917 он выглядел не нужным пролетарскому государству бременем. Предлагали закрыть Большой и Мариинский. Однажды о Большом говорили на Моссовете в присутствии Ленина. С цифрами в руках показали, сколько уходит на отопление театра, в то время как дров не хватает рабочим. Твердили, что оперы и балеты пролетариату не нужны. Ленин слушал, не перебивая, лишь однажды обронил: «Странное у товарища представление об искусстве!», и Большой, а с ним и Мариинский, были спасены. Но старый большевик, там присутствовавший, потом вспоминал, что Ленин ему негромко сказал: «А все-таки это кусок чисто помещичьего искусства, и никто это оспорить не может».

Что тут, собственно, невозможно оспорить? Лишь одно, – смотреть балет ходили преимущественно аристократы, помещики, военные, обычно из помещиков, чиновники, тоже часто из них. Но после революции в театры, продолжавшие работать, пошел другой зритель. На предприятиях Питера раздавали билеты, и люди брали. Богатство души Лебедя или принцессы Авроры их поражало и влекло, даром, что его числили лишь за господами. Рабочие тоже по праву на него претендовали. А Моссовет хотел закрыть Большой потому, что, как и Ленин, тоже считал балет чуждым рабочему классу. К счастью, Ленин не везде рубил сплеча. И чем «Спящая красавица» выражает нужды помещиков, тогда не выяснили.

Ленин рубил сплеча в том, что считал главным. Кресты с церковей сбивали запросто. В ту именно пору православная церковь освободилась от навязанного ей Петром обер-

прокурора Синода, а под партийно-чекистскую руку еще не была взята. Месяца за три до Октября первый с незапамятных времен поместный собор уже обсуждал давнюю потребность в переменах, начиная с восстановления патриаршества. Новая власть, политически противопостав церкви, пренебрегая ее тягой к обновлению изнутри, ломала ее через колено и навязывала обновителей. Отношения людей к богу, вера и неверие, часто определялись не личными чувствами и убеждениями. Возникло новое двоеверие, как на переходе от язычества. Оно сказало на жизни и ощущимо поныне.

Не то худо, что Ленин в бога не верил, и даже своим огромным умом не усек, что его самого обратят в святые мощи. Худо, что в устроенном им обществе человеку стало трудно самому раскинуть умом и разобраться с богом. Неверие, как прежде веру, насаждали силой. Вот и сменил веру не атеизм, а другая вера, не в священное писание, а в коммунистический манифест, еще легче потом рассеившаяся. Принципиальной разницы нет, что и подтверждали бывшие партийные секретари, стоя в храмах со свечкой в правой руке. А во что при Сталине, по образованию недоучившемся православном священнике, обратились церкви, какой, помимо Советов по делам церквей, они служили конторе, – не тайна.

Но балет, при все утратах и эмиграциях, еще рыпался, поскольку, в отличие от религии, идеологию царства божьего на земле, то бишь социализма, не оспаривал. Его даже сочли способным помочь советскому строительству, и потом создавали новые балетные театры, новые училища. Опору мирового первенства в балете хотели видеть в школе танца. А великая школа итальянца Блазиса при «Ла Скала», в XIX веке снабжавшая ведущих танцовщицами и Париж и Петербург, той роли, какую потом в балете сыграла Россия, своей стране не придала. Наша школа выросла на балетах Петипа. Премьерши «Спящей» и «Лебединого» – еще итальянки Брианца и Леньяни, лишь с 1906 года стала балериной Анна Павлова, а расцвет Спесивцевой – время революции. Школа танца опирается на хореографию, которую ноги успели узнать, и на советской сцене появились великие балерины Семенова, Уланова, Шелест и танцовщики Ермолаев и Чабукиани. И потом тоже появлялись прекрасные. Запад они ошеломляли, отсюда и вера, что «мы впереди планеты всей». Эта вера еще жива. Нет и мысли, что при всех достоинствах школы, имеющей, к тому же, соперниц, судьбу балета определяет хореография, а она увядает.

Надежда на школу не случайна. Великую эпоху связавшую надежды людей со свободой, в тридцатые сменила

эпоха, больше полагавшаяся на индустриализацию, на «догнать и перегнать Америку», на волю перенять у нее модернизацию. Не на свободные инициативы, а на технику. И в искусстве на первый план вышло понятие «мастерство». Сталин спросил Пастернака о Мандельштаме: «Но он мастер?» А Пастернак ответил, как только и мог поэт: «Но разве в этом дело?» Не для одного Сталина, для всей новой эпохи, дело было в этом.

Само собой, искусству велели славить новый порядок, вести пропаганду, а прозрения рождали подозрения. Но при заданном и никому не интересном содержании, от искусства ждали блеска. Не только в балете, где техника на виду, но, вообще, исполнение ценили выше сочинения. Балетные труппы пополнялись, а хореография почти не пробивалась.

В отличие от прежней эпохи, противоречиво и по разному, сознававшей нужду в свободе, новая себя сознавала смутно. В ходе коллективизации и великого террора участников революции почти истребили, и место их партии под почти прежним названием заняла фактически другая. Не то, что убитые большевики лучше своих убийц, но, так или иначе, итогом борьбы за свободу стала ее ликвидация. Слова остались былые, а значили другое. Общественному сознанию было не на что опереться.

Революция сулила землю – крестьянам, фабрики – рабочим. Но колхозу, где крестьяне оказались крепостными, что сеять, указывал райком, а фабрикам и рабочим указания спускало даже не местное, а высокое и дальнее начальство. Усомнившийся или выказавший непонятливость слыл «врагом народа». Последствия разочарования в обманувшей борьбе за свободу сказались на первых двух годах войны. Но победа, ее завершившая, помогла сменить несбывшийся идеал свободы на парадный идеал империи. Его еще не изъясняли открыто. Это сейчас Проханов громко говорит «империя», это ныне славят вертикаль власти, а даже в 1945 предпочитали эвфемизмы.

В чуть опамятававшейся после Сталина стране воскресала и хореография. Явился Григорович. Якобсон ощутил себя свободней. Появлялись новые балетмейстеры. Но и оберпрокуроры не исчезли и не плошали, что сказывалось. И в «Легенде», и в «Спартаке», и в «Иване Грозном» Григорович нашел аналоги империи, могучей и невыносимо мучительной. Его имперские балеты допускались, как удостоверения мастерства, да и прежняя идеология велела быть на стороне оставших рабов, а не римского консула. В драматические отношения внутри танца не входили, драмой считали обмен пантомимическими знаками, которые танец лишь украшает.

Только любители чистой красоты отказали балету в любом драматизме, не различая драм внутри танца и вне его, пантомимных. Воспев Баланчина, они не замечали внутренних драм его танцевальных структур. И начальство тоже не видя их драматизма и считая бессодержательными, не благоприятствовало их перенесению на советские сцены.

Помимо постоянного противоречия между тем, что художник выражает, именуемым содержанием, и способом выражения, именуемым художественными средствами, искусство пребывает в напряженном противоречии со своими читателями, слушателями, зрителями, обществом, церковью и государством. Любой из них вправе не воспринять любое художественное сочинение в целом, даже не счесть его таковым. Они могут отвергать его содержание по политическим, нравственным, религиозным мотивам, они могут отвергать его художественные средства по несоответствию обычаям, традиции, моде, эстетической установке, стилистическому единству или, вообще, своему понятию о внутренней сообразности. Отвергая Шекспира Лев Толстой был в своем праве. Но он не стремился запретить печатать и читать Шекспира, его переводить и ставить на сцене. У Шекспира на это не меньше прав, чем у Толстого. Один из величайших писателей планеты не вправе привести в исполнение приговор другому, даже и не столь огромному, как Шекспир. Развитие искусства, как всякое развитие, и еще больше, нуждается в свободе. Между тем, государство и церковь, а порой и общество, эту свободу стесняют.

А даже художник-одиночка, – поэт, живописец, композитор, предполагает зрителя, слушателя, читателя, бросает в море бутылку, и «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется». А сверх того политические и коммерческие барьеры. «Да и нет не говорить, красное и белое не называть», – хочет власть. Детективы приносят доходы, а стихи просят дотаций, – смекает издатель. Но сказано: «нигде не ценят стихи, как у нас. У нас за стихи расстреливают».

При советской власти бывало страшно, но не странно. Ленин внятно сказал: чем больше мы по этому поводу уьем священников, тем лучше. Сталин лишь простер эту формулу на интеллигенцию и еще смелей на крестьянство. Всякий, если не понимал, то ощущал, что несвобода – у нас норма, а убийство – в порядке вещей. Пока людей не убивали пачками, они ощущали за спиной крушение самодержавия, иные даже вздыхали, что большевики, беря власть, сулили другое. А в конце века не стало нужды убивать пачками. И в 1991 никто

власть не захватил, – кто был, те и остались, сменились лица, а не социальные силы. Сознание несвободы никуда не ушло.

Прежний порядок отвергли на словах, не очень выясняя, в чем его зло, а оно и было в несвободе, которая по признанию нашего президента, хуже свободы. Массовый террор – не так ее причина, как следствие. Его еще на XX съезде осудили, тем паче потом. Но сама несвобода отступала лишь в частностях, к тому же, обратимых. Более полувека тому, партийный вождь объявил великого писателя Зощенко хулиганом. После смерти Жданова и Сталина постановление отменили. Ошибка вышла. Но ни тогда, ни потом, не проявилось, почему его и Ахматову лишили продовольственной и хлебной карточек. Множеству хулиганов их выдавали, и даже заключенным давали баланду. А их обрекли на голодную смерть без приговора, даже без решению тройки. Несколько месяцев спустя передумали и карточки выдали. Передумали наверху.

В том и состояла наша несвобода. Личные инициативы допускались лишь в рамках и под контролем соответствующих органов. Нельзя было самовольно организовать выставку картин или собрать танцовщиков и музыкантов и поставить балет. Даже в государственном театре или музее, что можно, а что нельзя, показывать публике, решала особая «приемочная комиссия». Я помню, как Фурцева запретила показывать «Лебединое озеро» в постановке Григоровича.

Но после Сталина запрет спектакля или выставки не влек за собой уголовного наказания сочинителей и организаторов. Григоровича не уволили, а Хачатуряна, объяснявшего Екатерине Алексеевне, что написал Чайковский, не оштрафовали. Не заводили в подобных случаях судебных дел и на менее известных людей, даже начинающих. При том, что диссидентов жестоко карали. Но, как Ленин, спасший чуждый ему балет, догадались не всюду рубить сплеча.

Ныне несвобода несканозанно изменилась. Вроде можно печатать книги, ставить спектакли, устраивать выставки. Но искусствовед Ерофеев устроил в музее Сахарова с ведома тогдашнего директора Самодурова выставку «Запрещенное искусство», где показал ряд картин, отвергнутых другими. Многие картины неуважительны к православной вере, иные и к религии вообще. Ерофеев, хоть устраивал выставку в светском и не казенном месте, озаботился предостеречь возможных верующих зрителей, что картины перечат их религиозным чувствам. А картины завесил, и надо было на них глядеть в глазок. То есть, их видели лишь знавшие наперед, что чувства могут быть увлечены, и на это шедшие.

А потом над Самодуровым и Ерофеевым учинили суд, и прокурор требовал дать им по три года заключения, а судья, по милосердию, оставила на воле, назначив немалый, однако, штраф. Этим судом государство нас уведомило, что выставку, и так же издание книги или показ балета может счесть уголовным преступлением. Это новая юридическая норма, а не просто произвол и беззаконие коммунистической власти.

Сам факт этого суда четко опроверг досужие вымыслы, будто советскую власть сменил либерализм, и показал, что режим, в сравнении с поздними советскими временами, в некоторых аспектах даже ожесточился. Советская власть считала себя высшим судьей искусства и науки, указывала, кто гений, а кто мазилка, кто великий ученый, кто менделист-морганист. Это было чудовищно и для нее самой губительно, но она открыто объявляла себя руководящей и направляющей силой во всех сферах. Нынче таких претензий не предъявляют, объявлено, что свобода лучше несвободы. Но суд над Самодуровым и Ерофеевым лишил каждого из нас права на личный вкус и взгляд и на объединение с людьми схожих вкусов и взглядов, не предписанных свыше.

Советская власть от Ленина до Брежнева, хоть порой и с опозданием, все же сознавала, что художественная жизнь идет не в уголовных параметрах. Ее оценка – дело зрителя и художественной критики. Конечно, она напускала на искусство наемных писак, но когда преследовала авторов судом или тройкой, винила их все же не в устройстве выставки или постановке балета, а лгала, лицемерила, приписывала им вымышленные преступления. Теперь иначе. Ерофеев выставил кощунственные для религии картины. Это правда. Было бы недопустимо вносить их в действующую церковь. Но приговор осуждает это и в любом другом месте. Тем самым, вера объявлена всеобщей нормой. Но по Конституции Россия – светское государство, отделенное от церкви, и пока приговор не отменен, мы все лишены права на отделение от церкви, права жить на нее не оглядываясь.

А Пушкин в «Гаврииаде» кощунствует круче Ерофеева, и надо, видимо, ее выдирать из собраний сочинений? А Вольтер, в бога, кстати, веривший, сказал про церковь: «Раздавите гадину!» И не признав правомерность подобных суждений, правомерность атеизма, наряду с правомерностью религии, современная культура не может существовать. Она не может предписать всем и каждому единый образ мыслей, как пыталась советская культура. Суд над Самодуровым и

Ерофеевым, – зачистка культуры в угоду ждущим, что церковь их спасет, не от смерти, так от социальных катаклизмов.

По соседству с Мариинским театром благополучно стоит православный Никольский собор и в Ковенском переулке католический костел. А эти религии более полтысячелетия назад проклинали друг друга, и по сей день их главы не в силах встретиться даже для разговора об общем подходе к мирским делам, до того их чувства задеты наличием другой церкви. Обеих оскорбляет и наличие протестантских церквей, тоже имеющих в Питере молитвенные дома. И еще синагога, за спиной театра, и мечеть на Петроградской. И ни одна из этих молелен не вправе претендовать на закрытие других и запрещать другие молитвы другим богам. Входя в храм, неверующие обязаны блюсти его нормы, снять шапку в церкви и надеть в синагоге. Но и атеисты в своих институтах и музеях вправе не озираются на церкви. Терпимость и мир, искусство и наука, начинаются с мирного сосуществования, с того, что каждый вправе изъяснять себя во всей полноте, и каждый – выбирать, что принимать, от чего отворачиваться.

Не будем углубляться в нелепость квалификации судом кошуинства в отношении православия как разжигания не только религиозной, но и национальной вражды, словно православная церковь уже и не христианская, а национал-христианская. Христианству безразлична национальность верующих. По Писанию «нет ни эллина, ни иудея, но все и во всем Христос», У национал-христианства так же мало общего с Христом, как у лимоновского национал-большевизма с большевизмом Ленина, который, хоть и сильно обмишурился, но еще не зная, куда ведет национал-социализм. А Лимонов это знает. Кошуинство приговора тут, впрочем, задевает не так религию, как гражданское общество, невозможное без мирного сосуществования в стране самых разных людей с самыми разными взглядами, и религиозными, и светскими.

Не будем входить и в политический аспект дела Ерофеева. У нас демократию, по примеру древних Афин, сводят к власти большинства, забыв, что там голосовали только свободные местные уроженцы мужского пола, а ни женщины, ни выходцы из других греческих городов, ни, понятно, рабы, то есть, как раз большинство жителей, никакого влияния на жизнь государства не имели. Современная демократия восходит к возникшему в XIII веке английскому парламенту, представлявшему не одних баронов, не только рядовых рыцарей, но и горожан и свободных крестьян. Демократия – это социальный компромисс, стремление разных социальных сил отстаивать свои интересы



не в непрерывных гражданских войнах, а мирно. У нас, к сожалению, и до советской власти, и при ней, и после нее, многоголосие уважали лишь в хоровом пении, а в жизни крепчили единогласие, принесшее отечеству столько бед.

Но искусство без разноголосия умирает, потому его и губит несвобода, потому оно и зависит от происходящего вокруг. Не считая предосторожностей в отношении детей, есть лишь два проявления свободы себя изъяснять, которые суд правомочен ограничить и за злоупотребления наказать. Это, во-первых, призывы к насилию, а во-вторых, клевета. Во всем прочем человек вправе быть открытым. Без права каждого быть самим собой усечена и общественная жизнь, в том числе религиозная, и наука, и особенно искусство, в котором человек сам наперед не знает, что зреет в его душе. Под именем Самодурова и Ерофеева обществу, науке и искусству вынесен смертный приговор. У меня совсем иные вкусы, чем у Ерофеева, и обсуждайся его выставка, как художественное событие, я бы и ухом не повел. Но где дошло до суда, и суд отвергает само право иметь разные вкусы, их различие уже не важно. Не важно, за какой вкус дают уголовное наказание. Это в любом случае противоположно.

Балетные театры у нас все еще государственные. Но взлеты балета часто зависели не от начальства и не от труппы в целом, а от кучки артистов, увлеченных искусством. Мне случилось общаться с такой кучкой своих сверстников – в нее входили Макаров, Бельский, Балтачев, Дружинин, Григорович, четырех из которых, увы, уже нет. Они думали во многом схоже, схоже относились к своему театру и происходившему вокруг. Но не составляли заговора, лишь влияли на товарищей по труппе, хоть никто из них не был еще широко известен, а в театре было немало мастеров постарше, тоже говоривших свое. То влияние не пропало. Двое стали хореографами, двое – видными репетиторами, один – премьером. Григорович, первым после Лопухова, реально развивал театр Петипа, строя свои «большие балеты», как единые стилистические и смысловые композиции. Макарову и Дружинину мы во многом обязаны явлением балетов Якобсона. Балтачев удержал традицию характерного танца. А Бельский создал советский модернизм. На моей памяти то были лучшие годы питерского балета. Потом воскресший было Кировский театр опять приглушили, а Бельский и Григорович оказались за его пределами..

Сила тех лет была в потенциале многообразия, хоть и не вполне выплеснутом. А ныне возрождают претензии на

исключительность: так и больше никак. Отрадно, что Вазиев перенес Баланчина и показал реставрации Вихарева. Но горько, что не родились новые балеты, новые хореографы. Теперь возвращают советский репертуар, а нового все нет.

Ухваченная Петипа внутренняя жизнь, отчасти несознаваемая, подсознательная, открыта каждому и обогащает всякого, кто ощутит душевный глас танцующих, воспримет порывы нереид в «Спящей» и переклички лебедей, их смены и противоборства. Балет живет мгновением, здесь пристрастны к актерам, и забывают незримого сочинителя, говорящего их приседаниями и прыжками, вращениями и наклонами. Мариинский театр был главным в России местом, где плодились яркие сочинители. Благодаря им русский балет и стал на время впереди планеты всей. И вот их больше там нет. Не жаль, что нет балетмейстера-командира, это скорее на пользу, но если только возобновлять, реставрировать, переносить, переделывать, обратить театр в музей, и ничего не сочинять, балета, как живого искусства, не будет. Может, и это к лучшему, – хоть никого не засудят, не оштрафуют.

## ВИТЯЗЬ НА РАСПУТЬЕ

Русский балет создали иностранцы. Да и великим его сделали француз Петипа, швед Иогансон, итальянцы Чеккетти, Леньяни (первая Одетта-Одиллия), Брианца (первая Аврора) и другие. Но вопреки этому балет не только стал в России национальным искусством, а с конца XIX века Мариинский театр, где его и сделали великим, стал вершиной мирового балета, всеобщее возрождение которого в XX веке, пошло из Петербурга. Тамашний балет причислили чуть не к семи чудесам света.

Архитектурные памятники этого ряда стояли веками, пока не сметал случай, великие тексты усердно списывали, даром что уже немногие понимали их язык. Но балетная труппа каждые двадцать лет рождается наново, и линию лебедей или виллис образуют совсем другие девочки. Наивно думать, что на них не сказывается меняющаяся за дверью театра жизнь, и они - точь в точь такие, как выходили двадцать лет назад.

То, что Мариинский театр сохранял преемственность да еще в радикально преображавшихся обстоятельствах, при другом составе зрителей, впрямь чудо, и слишком категорично требовать от чуда абсолютности даже неловко. Важно, однако, видеть, что пропало, что из бывшего прежде сутью уцелело, а что лишь сохранило видимость. «Баядерку» (1877), «Спящую красавицу» (1890), и «Лебединое озеро» (1895), Мариинский удерживает более ста лет, и хоть многое растерял и слишком часто бывал обречен на летаргический сон, он нам дороже любого другого балетного театра. Счастье и надежда в том, что еще не растеряно все, что у него было.

Между тем, к новому тысячелетию круто поменялась не только жизнь, но и балет. В новой солидной американской истории балета я прочел, что балет в минувшие десятилетия всюду в мире клонился к упадку и едва ли проснется. Прорицание беспробудности вызывает протест, но общий упадок не оспорить. Глупо делать вид, что нам законы не писаны, полезнее их понять. Шанс воскреснуть – в этом.

Гастроли в Лондоне, где Мариинский ценят, были представительны. Труппа выкладывалась, демонстрируя возможности. Афиша разнообразна, – три классических балета – «Баядерка», «Лебединое» и «Дон Кихот», сборная программа Фокина, другая – Баланчина и Робинса, и премьера – «Анна Каренина» Ратманского – Щедрина.

В сравнении с советскими годами, особенно с глухими, труппа стала иной. Физически способных к танцу в ней

больше. Технические трудности многим легче. Да и плоды дрессуры, пожалуй, явственней, чем полвека назад, – слаженности общих танцев вроде тоже больше. Но тут спохватываешься, – линии ровней, а одушевления меньше. Танцовщицы внемлют репетитору и послушно делают, что велят, а прежде и более разболтанная труппа бывала движима единым духом.

В сентябре 1914 года поэт писал: «Мы – дети страшных лет России – забыть не в силах ничего». Самые страшные лета были тогда впереди, а ныне забыты уже и те, и другие. Но дух, царящий над тем временем дважды переименованной сценой, без той памяти невнятен. А это дух сопротивления. Не надо только звать его политическим. Труппа была советским учреждением, не хуже и не лучше других, инакомыслящие здесь тоже не высывались. Мало кто думал, что это советская власть упраздняет чудо Мариинского балета, да она этого и не хотела, она хотела, «как лучше», хотя своим присутствием разрушала не только балет. Защита своего искусства стала пафосом труппы, и этот пафос ее берег. Стройность парения была для танцовщиков духовной общностью, почти личной потребностью, начавшей однако слабеть даже раньше Советской власти. Уже в семидесятые техническое спешило подменить поэтическое.

Но у сопротивление были точки опоры. В мрачном 1949, когда я стал ходить туда регулярно, в театре еще были и Лопухов, и Ваганова, еще выходил на сцену Солянников. Другие умерли или уехали. Но сверстникам Баланчина, Гусева, Лавровского, Якобсона, еще было от кого узнать былое. А Спесивцеву, последнюю великую балерину старого театра, могли видеть танцующей и Семенова, и Уланова.

Тогда, при всем внимании к физическим данным и техническим умениям, мера одушевленности танцовщиков не пропадала из вида, особенно претендовавших на первые места. Ныне это, видимо, ушло. На лондонском «Дон-Кихоте» я неожиданно вспомнил Дудинскую. В первый раз я видал ее Китри, когда балерине было под сорок, и потом много раз. Меня раздражала ее сгорбленная спина и ноги иксом. Мне не нравилась ее трактовка роли. Я внутренне оспаривал, чуть не каждое движение. Но глядел, не отрываясь, боясь упустить хоть одно. А в Лондоне танцевала молодая, миловидная, сильная технически Анастасия Матвиенко, с которой не было желания спорить. Просто было скучно. Не вызывал на спор и ее партнер, еще более трюковой. Я не к тому, чтобы их осудить. Они работали честно. Но их понятие о балете иное, чем у меня, и я

не удивлюсь, если мои соображения ничего для них не значат. А с Дудинской общее понимание было общим, но вопиюще разным конкретное. Последний раз мы столкнулись у выхода из училища, и она мне выговаривала: «Что вы все – искать, искать. Мы нашли. Надо хранить». А я упорствовал: «Хранить вы могли, когда сами танцевали, а ваши ученицы на вас не похожи, они из другого мира».

В древности говорили «ораторами становятся, поэтами рождаются». Балерины (первые танцовщики) тоже рождаются. Мезенцева сразу вышла балериной. У иных на это не сразу хватало духа, у иных – техники, у иных – не вдруг выявлялось наличие души. Ощущение в теле способности ее выказать приходит по-разному. Масштаб таланта не равен темпу формирования этого ощущения. Пути личного становления многообразны. Но талантам важно быть опознанными. Гусев, Сергеев, Григорович, Бельский, Виноградов, при всех своих различиях, их опознавали. На нынешних гастролях я не всех, конечно, видел, но разве что Диана Вишнева в роли Анны была из того Мариинского театра, который мне дорог.

Это даже странно. «Анна» Ратманского не столько балет, сколько живые картины в то и дело меняющихся декорациях. Хореографической партии у Анны, собственно, нет. Но Вишнева умудрялась пропитать данные ей банальные движения настроением толстовской героини. Она танцует любовь, не пытаясь уложить ее в сценический сюжет, не так восходящий к роману Толстого, как к эпиграмме Некрасова, не углядевшего там большего, чем греховность адюльтера. А это роман о любви, не оставляющей места ничему другому, и этим трагически несовместимой с жизнью. Такую любовь Вишнева и танцует, индивидуальность балерины возмещает разлад хореографа с автором. На сцену выведены не знающие такой любви Долли и Китти Щербацкие (даже с родителями), но опущена их контрастность Анне, балету более всего бы нужная. Суетятся и другие персонажи, даже Левин, на сцене бессмысленные.

Ульяна Лопаткина в той же роли сходит на землю и берет из любви лишь страсть. Такая трактовка возможна, но при ней спектакль и в остальном требует большей достоверности, так сказать, большей драмбалетности. Но едва ли балету стоит гнаться за Толстым в реализме. К нему тут приблизишься лишь отдаляясь, схватив упущенную хореографом душевную трагедию, которую Вишнева дарит спектаклю от себя.

Едва ли это нормально. Актеру, конечно, принадлежит трактовка роли, но сочинить ее должен хореограф. Если

обнадеживший смолоду одноактными балетами Ратманский так ставит «Анну Каренину», а до того на том же уровне «Золушку», это не просто личные неудачи. Да и других новых сочинений не привезли! А ведь вроде нет нынче идеологических ограничений и запретов, когда пополнять репертуар бывало небезопасно, совсем даже напротив, театр вроде критически оглянулся на прежнюю жизнь, чтобы восполнить то, чего при всех прежних качествах недоставало все больше.

Было осознано, что большая труппа с не переменным классическим репертуаром, не может быть театром главного балетмейстера. Отнюдь не бездарный Виноградов пробыл им двадцать лет, а его лучшими балетами в России остались «Тщетная предосторожность», «Золушка» да «Ярославна» – все на других сценах. Переход руководства труппой к Заведующему, то есть, администратору с профессиональным балетным кругозором, расширяет возможности труппы. Махар Вазиев на этом посту много сделал для пополнения репертуара сочиненным за рубежом, особенно Баланчиним. Его заслуга – и реставрационные работы Вихарева. Ныне Юрий Фатеев умножил внимание к слаженности ансамблей и кордебалета. Но ни тот, ни другой, к сожалению, не сочли главной заботой обогащение репертуара. Сложилось парадоксальное положение, когда опера то и дело предъявляет новые работы, а балет живет былым, хоть в этом театре соотношение двух его трупп чаще бывало обратным.

Даже из пополненного репертуара в Лондон повезли более традиционное. У Баланчина оригинальность ощутима и в сюжетной хореографии, как «Блудный сын», и в сюжетно-композиционной, как «Аполлон», и в чисто композиционной, как Симфония Бизе. Но в некоторых вещах он, прежде всего, стремится привлечь далекого от балета американского зрителя, его развлечь или познакомить с ведомым понаслышке. Этой тенденции и отвечают показанные в Лондоне Шотландская симфония и Второй фортепьянный концерт Чайковского – путешественник по классическим балетам, не выходящий за их пределы. А где бы, как не на гастролях, проверять свою трактовку главных балетов великого хореографа? Вот Джером Робинс с балетом «В ночи» и выходит вперед, и Образцова обнаруживает в себе лирическое дарование, а Лопаткина выступает куда значительней, чем в «Анне» или «Лебедином».

Нынче всюду в мире мало новой интересной хореографии, хоть и не то, что нет совсем. Балетный театр, как и многое другое, стал жертвой атаки массового искусства, далеко не

всегда живущего художественным началом. Но, не говоря о возможности, как в оперу, приглашать на новые работы талантливых иностранцев, Мариинский театр мог бы внутри себя создать практическую лабораторию по выращиванию новых хореографов и новых балетов, опробуя там разные замыслы. Стоит вспомнить, что прежде новые спектакли не всегда были плановыми, что даже в советские времена работу над ними порой начинали, как говорилось, на общественных началах, а то и вне театральных стен. Я помню, как знаменитые потом балерины репетировали с хореографом дома, на паркете. Не к этому я, понятно, зову, но к понимаю, что искусство – плод внутренней необходимости авторов и участников, и надо помогать им разрешиться от бремени, а там уже решать, усыновлять ли дитя. Как и танцовщиц и танцовщиков, балеты надо отбирать, а не ждать, что новую «Жизель», сочинят по заданию свыше.

Индивидуальности танцовщиков более всего как раз и формируются в работе над новыми балетами, порой даже в полемике с их хореографией. Широкая публика опознала талант Улановой в драмбалетах, в «Бахчисарайском фонтане» или «Ромео», и даже в крайне слабом «Медном всаднике». Это удавалось потому, что Уланова искала и прокладывала мостки, позволявшие перебраться к природе классического танца, к его выразительности, – при смещениях и даже деформациях формы.

А нынче содержательность собственно танца не слишком ценится, не создается, что виртуозные фрагменты потому и требуют совершенства, что именно в них выступает сверхсюжетная содержательность и душевная полнота. И ведь не то что нет способных людей. Еще в 2008 году, на фестивале – соревновании в «Лебедином озере» я приметил Викторию Терешкину, и в Лондоне она тоже выделялась, – и верностью интонаций в «Лебедином» и «Баядерке», и танцевальными достоинствами. Не считая Вишневой в Анне, я бы поставил Терешкину на первое место в нынешних гастролях. И все же мне в ней недостает полноты самоотдачи, необходимой большой балерине душевной силы, какой поражали Семенова и Шелест, обнажая в танце внутреннюю жизнь своих героинь..

Ныне трудно не только балету. В других искусствах не сильно лучше. Двустороннее давление – с одной стороны идеологическое, с другой коммерческое, – не прошло даром. Периоды упадка случались и до последней трети двадцатого века, но фальсификации не заслоняли горизонта. Вера в «настоящее искусство» (как некогда и в Кировском театре)

была не пустой, его, при желании, удавалось удерживать и создавать. Но коммерциализация искусства плодит подделки для расширения сбыта, а его идеологизация – для подчинения внутренней жизни людей. В итоге и создатели, и потребители сбиты с толку. Но не все еще потеряно. Многие ведь даже полегчало. Идеологическое давление, бывшее у нас в стране роковым, попритихло. А коммерческое все же не безоговорочно, что-то подешевело, что-то спонсируется. Неверно счесть ситуацию необратимой. Но увядает важнейший именно в искусстве – человеческий фактор. Люди с дарованием и воображением уходят в другие сферы.

Балет – заведомо убыточен. Оттого и рос при дворах. Советская империя тоже его кормила, – он украшал, а идейно был безопаснее живописи и литературы, с которыми обходились беспощадно. Ныне Мариинский спонсируют и Газпром, и Сбербанк, и зарубежные фирмы. Он ездит по свету с заслуженным успехом. Где еще повидеешь великие балеты наследия. Но успех слабеет, слабеет неожиданность встречи, а театр еще даже крепче вцепляется в свои промежуточные версии, отнюдь не абсолютные. Вихаревские реставрации «Спящей» и «Баядерки» вернули многие подлинные страницы Петипа. И странно, пусть даже отвергнув эти редакции в целом, выронить и мелькнувшие там шедевры, не обогатить ими свои версии, не сплошь авторские.

С театром, как со страной. Россия может быть среди первых не только по запасам сырья, но и в хозяйстве, и в науке, и, конечно, в искусствах. Уже бы, возможно, и была, кабы за двадцать лет сменила не одни вывески, а и образ жизни, и миропонимание. Наш балет богат памятью. Но ориентируясь лишь на уцелевшее, он из явления жизни обращается в кунсткамеру. Это обнажилось еще тогда, когда у нас дружно бранили живой Нью-Йоркский балетный театр Баланчина, предпочитая свой позавчерашний. А чтобы жить завтра, и послезавтра, важно не умереть сегодня. Это еще возможно. Источники жизни и величия русского балета не вовсе иссякли,



## БАЛЕТНЫЕ

### ФЕДОР ЛОПУХОВ (1886-1973)

#### Выступление в Малом оперном театре, по случаю столетия

Послезавтра, 20 октября, исполняется сто лет со дня рождения Федора Васильевича Лопухова, во имя которого мы собрались сегодня здесь. Надо с самого начала сказать, что у этого зала, у этого театра, есть особые права на этот юбилей. Во-первых, здешнюю балетную труппу более пятидесяти лет назад создал Федор Васильевич, а во-вторых, что еще важнее, не только в юбилейные дни, но и тогда, когда он тут работал, его здесь единодушно поддерживали. Этот театр не оставил у него горечи. А вообще-то, конечно, Лопухов принадлежит не только Малому, не только Кировскому, не только Большому театрам, в которых он работал, но всему нашему балету. Он, более кого-либо определил существенные черты, которые к достоинствам старого русского балета прибавил советский, и это дает нам право называть Лопухова его строителем.

Когда он им стал, он был не так уже молод, особенно по балетному счету. Окончив в пятом году училище по классу Николая Легата, молодой танцовщик пришел в Мариинский театр. Но оттуда, к этому времени уже успели выгнать Мариуса Петипа, и хоть репертуар сохранялся, новые замечательные мастера этого театра могли делать что-то новое только за его стенами. Не находил себе места и Лопухов. Сперва перевелся в Большой, потом отправился на гастроли в Европу, а оттуда на долгое время в Америку, потом вернулся в Мариинский театр, стал организовывать балетные гастроли по России, в шестнадцатом году написал замечательную книгу «Пути балетмейстера», в которой тридцатилетний танцовщик изложил свои оригинальные понятия о хореографии. Но книга смогла выйти в свет лишь в двадцать пятом году. Да и сам Лопухов смог практически заняться хореографическим сочинительством в профессиональной труппе лишь после революции, в начале двадцатых годов.

За много лет он поставил немало балетов: «Величие мироздания», танцсимфонию на музыку Бетховена, «Ледяную деву», «Крепостную балерину», «Арлекинаду», он руководил

ленинградской постановкой «Красного мака», он ставил балеты Шостаковича «Болт» и «Светлый ручей», позднее он ставил балеты «Тарас Бульба» и «Весенняя сказка». И все это были не просто новые названия, но и новые явления.

Следует отметить, что Лопухов более чем кто-либо другой заботился о сохранении старого балетного репертуара, о точности его текста, и тем, что мы видим великие балеты прошлого, мы более всего обязаны именно ему. Но главным для него всегда было созидание нового.

Он стремился к расширению хореографической лексики, к открытию новых движений, новых поддержек, обогащению пластики. Тогда, надо сказать, об этом думали многие, по Лопухов, в отличие от многих, стремился не к тому чтобы утвердить новое движение вместо старого классического лексикона, а к тому, чтобы они жили вместе с ним. Он не просто заменил один танцевальный язык на другой, но стремился к обогащению танцевального языка.

По-новому толкуя отношения танца и музыки, понимая танец прежде всего как музыкальное искусство, Лопухов и теоретически и практически утверждал, что для выражения содержания балету вовсе не обязательно нужен традиционный сюжет, что он может опираться и на программу, подобную программе музыкальных сочинений.

Это не значит, однако, что он был против сюжетных, драматических балетов, напротив, он и сам их ставил. Но для него танец должен был быть истоком и почвой драмы, а не ее украшением, как это часто бывает в драматических балетах.

Понятно, все эти новации, имевшие, конечно, опору в классическом наследии, но выраженные с большей полнотой и категоричностью, встречали не только поддержку энтузиастов, но и сопротивление тех, кто хотел видеть на сцене только то, что привык видеть. Лопухова отесняли, а вместе с ним вытесняли и его балеты. И вот теперь мы пожинаем плоды хрупкости и беззащитности хореографических сочинений.

Поэт-ровесник Лопухова легко может возвратиться к нам, потому что стихотворение, будучи однажды напечатанным, может жить вечно. Совсем другое дело балет. Даже выпадая на год-два, он и то теряет многое, а когда выпадает на десятилетия, как в данном случае, он теряет все, теряет себя, его не восстановить. И сегодня на наших сценах нет балетов Лопухова.

Отсюда, однако, вовсе не следует, что идеи Лопухова были неплодотворны. Напротив, они были дальновидными и даже пророческими. Именно потому, хоть его постройки ломали,

хоть балеты Лопухова уходили, балетмейстеры следующих поколений подхватывали их тенденции, и когда мы сегодня смотрим богатейшую пластику балетов Леонида Якобсона или танцевальные трагедии Юрия Григоровича, мы понимаем, что в них живут идеи Лопухова. Не случайно Лопухов первым заговорил о том, что людям, способным к сочинению хореографии, надо учиться, овладевать хореографической культурой, и первым стал их учить. В числе его прямых учеников были и балетмейстеры этого театра Борис Фенстер, Константин Боярский, Николай Боярчиков, Георгий Алексидзе. У него было много учеников, и в лучшем из того, что они сделали, легко обнаружить развитие идей Лопухова, обогативших советский балет.

И не только советский! Его ученик Георгий Баланчивадзе еще в тридцатые годы стал ставить на Западе бессюжетные танцевальные балеты, продолжавшие начатое танцсимфонией, в которой он когда-то участвовал как исполнитель. Так через творчество Джорджа Баланчина идеи Лопухова оказали влияние на весь мировой балет.

Мы говорим об этом сегодня, конечно, не для того, чтобы просто похвастать тем, какой замечательный человек жил среди нас. Давно и прекрасно сказано: «Лучший способ отпраздновать юбилей — это сосредоточить внимание на нерешенных вопросах». Вот и опыт Лопухова для нас сегодня не только предмет гордости, но и предмет необходимости. Ведь если мы действительно хотим, чтобы наш балет был живым и говорил о жизни, никому не следует забывать, что он становился живым, когда над казенной рутинной и делячеством брал верх революционный дух, который на академическую балетную сцену принес Федор Лопухов.

## ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ (1902-1978)

Имя Юрия Слонимского еще не заняло места, которое сам он занимал в балете. А Слонимский, наравне с Ф. Лопуховым и А.Вагановой, был одним из самых усердных его строителей. Но он принадлежал уже к следующему поколению, формировавшемуся в революционные годы. В 1917 году Слонимскому было пятнадцать лет, в 1919 он уже публиковал рецензии на балетные спектакли, а в 1926-1927 выпустил монографии о балетах «Жизель» и «Сильфида» с неведомым прежней балетной литературе анализом хореографического текста двух величайших святынь романтического театра. В 1921 году, вместе с В.Дмитриевым, Б.Эрбштейном и Г.Баланчивадзе (Дж. Баланчиным), он возглавил коллектив «Молодой балет», участниками которого были Лидия Иванова, Александра Данилова, Ольга Мунгалова, Л.Лавровский, В.Вайнонен, А.Лопухов, П.Гусев, М.Михайлов и другие. О подобных начинаниях судить сегодня, конечно, следует не по уцелевшим результатам, — работы «Молодого балета», как и многие другие хореографические сочинения тех лет, до нас не дошли, — а по могучему творческому импульсу, который тамошняя балетная молодежь обрела. Уже само разнообразие позднейшей деятельности участников этой группы в жизни советского балета говорит о многообразии начавшихся тогда размышлений и проливает свет на роль единственного в группе будущего исследователя. Ближайшим Слонимскому человеком был тогда Баланчивадзе, и, как всегда в подобных случаях, трудно уже установить границы их взаимовлияния, — важно, что оно проявлялось в процессе осознания того, что такое балет и как ему жить дальше. Много лет спустя, после гастролей труппы Дж.Баланчина в СССР, когда я написал о его внутренней связи с художественными исканиями, последовавшими за русской революцией, Слонимский, скупой на похвалы, сказал: «А я уже думал, что люди вашего поколения и понять не смогут, что дала нашему балету революция, так усердно балет отрывается ныне от ее непосредственных плодов».

Действительно, люди, претендующие давать безапелляционные концептуальные указания, как балету жить, поныне пишут, что он «обрел свою первую творческую зрелость в 30-е годы», оставляя двадцатым, послереволюционным, лишь искания да ошибки. Как ни складывалась жизнь Слонимского, он оставался человеком революционных лет, причастным не только к их заблуждениям,

но и к их открытиям, зрелость которых подтверждена и влиянием, оказанным ими на весь балетный мир, и тем, что всякое серьезное обсуждение проблем балета неизбежно возвращается к открыто провозглашенным тогда. Долгие годы Юрий Осипович мечтал рассказать о тех годах и перед смертью завершил книгу «Далекie двадцатые».

От этой своей причастности он не мог отступить, и вся его последующая деятельность критика, балетоведа и учителя балетоведов состояла в защите установленных в те годы позиций, которые он, естественно, в чем-то уточнял, и от которых в чем-то и отступал под давлением превосходящих сил. Федор Лопухов мне тоже говорил: «Я и теперь воюю с теми, с кем разошелся в пятом году».

Если забыть, как молоды были люди революции, зрелость юного исследователя поражает. Он зовет жить иначе, чем жил императорский театр, но отдает себе отчет, что иная жизнь требует лучшего знания ценностей, которые старым театром накоплены. Он анализирует эти ценности, ни на миг не предаваясь самоуверенному нигилизму, который, достигнув «первой зрелости», с легким сердцем поносил все, что не совпадало с «единственно-правильным» взглядом на балет, согласно которому «Жизель» прославляет феодальное право первой ночи, а «Спящая красавица» поставлена во французской манере с пренебрежением к реализму. Всю жизнь Слонимский противостоял этому «единственно-правильному» взгляду на балет.

Не то чтобы он был неколебим как скала. Он шел и на компромиссы, и на уступки, лишь бы сберечь то, чем балет держится, сберечь его бесценное наследство и способность мыслить танцем о жизни. Но уступок было недостаточно, оппоненты требовали капитуляции, а на это он согласиться не мог, и обрекал себя на неоднократные катастрофы. В претендовавшем на монополию новом драматическом балете Слонимский еще до войны разглядел угрозу оскудения, проявившегося в пятидесятые годы, и заговорил о ней раньше и настойчивей других. Когда балетной сценой триумфально завладела бессловесная драма, Слонимский одним из первых предсказал, что отказ искусства от своей природы добром не кончится.

Наше знакомство началось, когда, изгнанный из института, куда пришел работать юношей, он едва оправился от инфаркта. Узнав, что я — историк по образованию, он, оживившись, заговорил о том, что теперь будет заниматься только историей балета. Но тут же выяснилось, что история занимает его прежде

всего как опыт обретения художественной силы, в которой нуждается современный балет. Его книги «Мастера балета» с первым серьезным монографическим исследованием творчества Петипа, «Чайковский и балетный театр его времени», «Дидло» и другие не только установили неизвестные прежде факты и предложили новые концепции, — они служат практическим руководством и толчком к размышлениям работающих хореографов.

Немудрено, что в послевоенные годы Слонимский снова оказался критиком и собеседником начинающих хореографов Ю. Григоровича, И. Бельского, позднее О. Виноградова. Новые его собеседники потом тоже расходились между собой, да и со Слонимским, но родившееся в общении с ним ощущение балета поощряло их труд. Когда молодые хореографы подверглись яростным нападкам, ответственность за их сочинения не без основания возлагалась более всего на Слонимского.

Его роль в практической жизни балета достойна особого упоминания. Не только потому, что в сложной и трудной борьбе за овладение современностью балет ощутил вклад Слонимского, автора более десятка сценариев, добрая половина которых ожила на сцене. Само общение со Слонимским было плодотворно для балетмейстеров и балетоведов. Он умел не только сам дать пищу размышлениям, но побуждал других к тому, чтобы они задавали вопросы, — и ему, и себе и остальным. Для многих, даже близких людей, отношения со Слонимским были нескончаемой дискуссией, временами острой, но плодотворной. Он, собственно, и положил начало новому балетоведению, и простая справедливость велит воздать ему должное.

Увы, порой, признавая работы выдающимися, их происхождение тут же возводят не к тем, кому они действительно чем-то обязаны, а к тем, кто встречал их в штюки. А от новых несправедливых нападков их бесспорные достоинства защищают уже теми методами, какими дискредитировались некогда сами эти работы и их защитники. Понятно, что все это дает обратный желаемому эффект и плодит путаницу в незакаленных умах. И тут снова надлежит вспомнить Слонимского. Хоть и он порой оказывался вовлеченным в борьбу балетных группировок, он не ограничивался простыми «за» и «против», но стремился преодолеть путаницу, очертить объективное содержание происходящего, а это раздражало не только «противников», но и «союзников». Поэтому, сделав бесконечно много и прожив довольно долго — семьдесят шесть лет — он так и не дождался

элементарного признания: крупнейшая фигура всей советской балетной науки, он не был удостоен даже докторской степени, даже профессорского звания.

Слонимский был не только критиком, историком и теоретиком, духовным главой балетоведческой школы, но и практиком балета, сценаристом. Собственную практику он тоже подвергал исследованию: книга «Семь балетных историй» — яркий пример анализа, полезного не только всякому сценаристу, но еще больше всякому балетному композитору и всякому хореографу. Но самоанализа она не исчерпала, и отрывки из статьи «Четвертый балет Чайковского», впервые ныне публикуемые, познакомят читателей с предысторией балета «Весенняя сказка», к сожалению, незаслуженно забытого. Слонимский наглядно показывает, как, по видимости созидая лишь форму балета, авторы определяют его содержание. А напоминать об этом все еще необходимо и тем, кто верит в возможность создать хоть сколько-нибудь совершенную форму, лишенную всякого содержания, и тем, кто верит в возможность воплотить хоть какое-то содержание, пренебрегая формой.

## ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН (1904-1983)

\*\*\*

Георгий Мелитонович Баланчивадзе (1904-1983), известный миру как Джордж Баланчин, величайший хореограф XX века, родился на следующий год после изгнания из Мариинского театра величайшего хореографа XIX века, Мариуса Петипа. Тогда же Айседора Дункан ниспровергала классический танец ради современного, а в Мариинском театре, главной балетной сцене мира, его ставил под сомнение Михаил Фокин. Менее двадцати лет спустя Баланчин уже сочинял, сперва танцуя в Мариинском, потом за границей у Дягилева и в балете Монте-Карло, потом в Америке. Созданная им в Нью-Йорке труппа показывала его новые сочинения почти полвека. Они следовали старой балетной традиции.

Баланчин кажется порой романтиком потому, что балет сам по себе романтическое искусство. Да и романтик, как правило, больше архаист, чем новатор. Но, строго говоря, Баланчин и не романтик, а стойкий традиционалист. При том, что вряд ли сыщется хореограф, придумавший больше нового. Даже в его лексике не только возрожден избыточный лексикон старого классического танца, многими позабытый, но полно движений, им изобретенных. Но и они, и, еще больше, небывалое понимание танцевальной композиции и отношений танца с музыкой и сюжетом, которое у Баланчина в каждой работе свежо и необычайно, служат балету того рода, какой до него полвека утверждался на Мариинской сцене. Тому самому, против которого выстраивали в начале века новый балет, потом опять оттесненный хореографией Петипа, казавшейся ее ликвидаторам старой рухлядью.

Баланчин из немногих, кому так никогда не казалось. Он видел в Петипа не образец для подражания, а точку опоры. Именно он подхватил и понес по свету композиционное сознание мариинской сцены. Считается, что он утвердил бессюжетный балет, на деле он знал, что в балете реален лишь сюжет пронизывающий композицию, а не распоротый на смысловую мимику и полный чувства танец. Композиция танца у него полна смысла, но не безразличного душе. Ее главный участник, сплавляющий движения тел с движениями душ, — музыка. Они слиты не совпадением ритмов, не открытием аналогов звукам в движениях, но сближением музыкальной и хореографической структур, отчего в хореографических



формах, уподобленных музыкальным, но выстроенных из конкретных человеческих обликов, и конкретизирует жизнь души. Посмотрите его «Серенаду» Чайковского и «Симфонию» Бизе, и увидите, что гений Баланчина прибавил гению Петипа и что не потерял.

## В ОТСУТСТВИЕ БАЛАНЧИНА

### 1

Чем дальше юбилей от похорон, тем он обычно светлей, тем действенней совет поэта: „Не говори с тоской: *их нет*; но с благодарностию: *были*». Случаются, однако, исключения. Безвременная утрата Пушкина поныне невыносима. Баланчин вызывает похожее чувство, хотя естественная смерть настигла его на восьмидесятом году жизни. Русская литература шла по преимуществу мимо Пушкина, но не упускала его из вида и, кормясь из других источников, не увядала еще сто лет. С Баланчиным вышло иначе. Русский балет его обошел, словно его не было, и неудовлетворенная нужда в нем отомстила. Уже его невозвращение, считающееся добровольным, — дурной знак.

Первая треть XX века отмечена редкостным взлетом русской культуры, прибитой к земле лишь насильственно. Он шел в науках, и естественных, и гуманитарных, и в поэзии Анненского и Мандельштама, и в прозе Зощенко и Платонова, и в новой живописи, и, конечно, в балете. Мариинский театр вознесся над балетным миром еще перед тем, когда к гениальной „Баядерке« прибавились «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Невозможно сегодня судить, впрямь ли «Волшебное зеркало» было неудачей и отказом Петипа от своих гармоний. Музыка Корещенко, хоть и скромна, — в традициях Чайковского. Возможно, балет плохо приняли из-за несбывшейся надежды на смену вех, что и стало, не входя в интриги, реальной причиной изгнания Петипа. Стоит, однако, помнить, что без него Мариинский театр ничего уже тогда не обрел и новый балет рос у Дягилева, к которому из Мариинского шли лучшие танцовщицы.

К двум правдам, петиповской и дягилевской, к достижениям традиционного и почти одновременным дерзким открытиям нового балета прибавилась революция. Долгое время балет считался „ненужным пролетариату«, и новая власть обсуждала закрытие Большого и Мариинского театров. Известен рассказ о Ленине, убедившем городские власти театры не закрывать. Но

редко вспоминают, что, проведя положительное решение, он произнес: «А все-таки это кусок чисто помещичьего искусства, и никто это опровергнуть не может!» Это опровергала, однако, жизнь. На балетные спектакли валила рабочая публика, и о вкусах Ленин с ней еще не спорил. Между тем, крупнейшие российские танцовщики, поверив, что пролетариату балет не нужен, ушли за рубеж, где после Мировой войны в балет ходили тоже охотней.

В уцелевшем Мариинском театре Лопухов и другие спасали старые спектакли и создавали новые. Лопнувшие, казалось, надежды прежних исканий ожили в группе танцовщиков „Молодой балет«, возглавленной Баланчиным, художником Дмитриевым и балетоведом Слонимским. Лопухов поставил с „Молодым балетом» танцсимфонию „Величие мироздания“, в которой танцевали Баланчин, и Лидия Иванова, и Данилова, и Лавровский, и Гусев. Но показанное не оценили и не повторяли. Явный провал означал, что балетный театр нужен советской России иным, чем он виделся искателям новой хореографии.

Позднейшее сознание отождествило революционный 1917 год с захватом власти большевиками. Но культура еще десятилетие противостояла захватчикам, и в невысказанной материальной нищете еще сперва наращивала духовное богатство и душевную свободу. В балете их воплощал Баланчин. Но в 1924 году он не вернулся с гастролей. Позднее объясняя такой шаг, он признавался, что, услышав о смерти Ленина, понял, что возвращаться не стоит.

## 2.

Впервые мы увидели его хореографию в 1958 году, когда в оттепель, после смерти Сталина, один за другим в СССР приезжали крупнейшие зарубежные театры.

Парижская Опера привезла баланчинский «Хрустальный дворец» на музыку Симфонии до мажор Бизе. Еще через четыре года, в 1962-м, и сам Баланчин привез свою труппу „Нью-Йоркский городской балет«, а через десять лет, в 1972-м, привез вторично. Слава крупнейшего хореографа XX века пришла к нему при жизни и не увяла за двадцать лет после смерти. Но мало признать его величие и ценность, что, хоть и со скрипом, мы сделали.

При всей зыбкости в истории сослагательного наклонения, можно утверждать, что, воротись он с гастролей, мир лишился бы великого Баланчина, но наш балет едва ли обрел бы хоть ма-

лую часть сделанного им за рубежом. Достаточно вспомнить судьбы его товарищей по «Молодому балету» – Вайнонена, Ермолаева, Лавровского и других, талантом не обделенных, чтобы прекратить модные рассуждения об «утечке умов». Советское сознание не помнило, что государственные границы не побуждали считать эмигрантами Гоголя, Тургенева или Достоевского, годами живших в Европе. Понятна эмиграция политическая, но не творческая. Не давая потом балетным безнаказанно ездить взад-вперед, власть, а не политика или деньги, выталкивала таланты. Она их вытесняла и тем, что директивно ограничивала репертуар или подбирала «творческие кадры» по политическим и национальным признакам. Спрос на балетных за рубежом нынче упал, но ученых по-прежнему вытесняют, занижая оплату квалифицированного труда. Талантливые люди уходят из науки и искусства, не пересекая границ. Все это не утечки, а расчет подкрепить преимущества насилия еще и превосходством правящего класса. Талант, проявляющийся вопреки последним указаниям, у нас топчут, а не берегут во славу отечества. Гений Баланчина наперед ощутил, что смерть Ленина завершила хоть уже бесчеловечную, но еще идеалистическую пору революции.

Ныне стоит думать не о том, что «было бы, если бы», а о том, что наш балет упустил, абортировав художественные возможности, у нас-то и вызревшие, и от каких содержательных пластов хореографии отступился. Иначе легко вообразить, будто, перенеся теперь к себе балеты Баланчина — а Мариинский театр времени не терял, — мы восполним упущенное. Но чтобы его наверстать, надо подняться не только над теми, для кого его балеты лишь «упражнения для стоп», но и над теми, кто довольствуется приличным выполнением «упражнений». Как заметила мне в телефонном разговоре по поводу юбилея одна из любимых его балерин, «Баланчин был философ». А философия не бывает бессодержательной.

### 3.

Но именно бессодержательным он долго, а для кого и поныне, слывет у нас. Отказать ему в профессиональных достоинствах наглости хватает у немногих. Между тем, его величие как раз в открытии новой содержательности, какой потребовал XX век и при воплощении которой танец особо сгодился, а балет стал искусством для всех, уже не для немногих. На Западе параллельно балету росла и вращалась в быт психологическая нау-

ка. Поперву являлась она и у нас, и о той поре у нас уже пишут книги. Первотолчком к тому и другому были, понятно, перемены в людском сознании. Уже Анна Каренина, едучи в последний раз на станцию, думала иначе, чем прежние героини романов. Толстой не просто изобрел «поток сознания» как прием — да и осознали изобретение поздней, когда оно пошло в ход, — он углядел его в натуре.

Балет сперва был театром с танцами. Но романтические персонажи Тальони, Перро, Петипа уже изъясняли танцем душу. Театр с танцами становился театром танца. Служащий театральному действию танец звали действенным, а платящий дань забавам — еще дивертисментным. Но Петипа и это разделение превозмог, и дивертисментный по видимости танец оказывался душераздирающим, и не только прояснялся сюжетом, но сам его прояснял. Не одни романтические порывы нарушали пропорции сценического действия и душевной танцевальности дивертисмента. Кордебалетные полотна Петипа таили уже и смуту подсознания. И когда XX век признал значимость последнего в обыденной жизни и вгляделся в него, балет смог свободнее строить сюжеты.

Лопухов мудро открыл жанр танцсимфонии, ошибся лишь в выборе конкретной темы, с ним плохо совместимой, отчего и провал. А может, еще оттого, что Петипа был слишком недавно. Когда Баланчин принес танцсимфонию на запад, где и балетная традиция давно просела, и психоаналитик уже был на каждом углу, ему откликнулись. А у нас смотрели «Симфонию до мажор», не ощущая подсознательного, и хоть некоторые радовались долгожданному открытию, многие сочли, что, лишась традиционного сюжета, хореография лишилась и драматургии и смысла. Но закрыть глаза на подсознание, на выплески чувств, в которых не всегда велено признаваться, означает и вообще отступить от самосознания как такового.

#### 4.

Утверждение инструментального, концертного, так сказать, филармонического балета, отличного от театрального, — лишь аналог давнему отделению симфонического концерта от оперного представления, не отменявшему общее в обоих жанрах. Парадокс в том, что меж хореографической симфонией и балетным представлением общего еще больше. Упущение общего и мешает понимать различия.

И симфония и опера живут звучащими голосами, будь то скрипка, виолончель, фагот или сопрано, баритон, бас. Параллельно внятному слуху голосам и филармонический и театральный балеты являют взору живые фигуры, женские и мужские. Уже это, в сравнении с чисто музыкальной симфонией, обостряет конкретность и драматизм концертного балета. Он не вполне абстрактен, поскольку всегда фигуративен. Любовь, хоть и вечная, но не единственная его тема. Другие, так или иначе, живут ее эмоциональным опытом. Сюжеты заданы уже расстановкой персонажей, которых необязательно звать по имени, Ромео или Джульетта. Их достаточно видеть, чтобы танец, запечатлевший их отношения, стал сюжетом. Вот балет, строго говоря, бессюжетным и не бывает.

Смены и последовательности выходов развивают сюжет. Смены и возобновления движений, переходы их от одного персонажа к другому, углубляют его развитие. Когда наступает как развязка явленного куска жизни. Фокин, соединяя в вальсе, завершающем сольные фрагменты, исполнителей начальных мажурок, придавал единство „Шопениане» и значимость фрагментам. Баланчин пошел дальше. Его композиции живут не одной последовательностью. В «Симфонии до мажор» четыре части — это соответственно четыре дуга, но они не только ступени одного чувства, а и перекликающиеся параллели разных, захватывающие и противоречивые. Но и привычного понимания сюжета Баланчин не избегал, — был и „Блудный сын», и „Аполлон», была и „Серенада» Чайковского.

Поразившее нас сорок лет назад совершенство танца достигалось не одним усердием репетиций, а пониманием танцовщиками того, что приблизительность подсчет композиции. Еще в первый, кажется, приезд Баланчина привели к Аскольду Макарову, жившему рядом с Домом культуры Промкооперации (ныне ДК Ленсовета), где труппа выступала. По ходу полуночного сидения Гусев его спросил: „А что ты делаешь, когда танцовщица ошибается?», и Баланчин ответил: „Смотрю на нее и поднимаю палец». Я не удержался: „А если опять ошибется?», и Баланчин мгновенно сказал: „Но этого не может быть!» — „Почему же?» — уже торжествовал я победу. Он чуть помедлил и сочувственно объяснил мне, единственному небалетному из присутствующих за столом: „Она же видела, что я на нее смотрю». Мы уже знали, что зарплата в труппе, даже у премьеров, не велика, другие театры платили больше. Опять же, привилегий, которые учили дорожить местом в Большом или Киров-

ском, труппа не давала. За нее держались как за причастность к подлинному искусству, отчего и были точны и в форме, и в интонациях, и в акцентах.

## 5.

Еще в первый приезд, после встречи с театральной общественностью, где были показаны «Аполлон», «Эпизоды» на музыку Веберна и «Симфония до мажор» Бизе, я позволил себе ему сказать: «Зачем вы вместе с такими вещами привезли «Вариации Доницетти?» В этих вариациях, складных и виртуозных, воскрешавших сны старого Мариинского театра, от великого Баланчина была лишь профессиональная хватка. И тут же получил урок: «Вы что, не понимаете, что я должен сводить концы с концами? А на то, что нравится вам, публика не так рвется, как на эти вариации». Он и в следующий приезд не раз повторял: «Театр должен быть, как ресторан. Конечно, надо иметь свои блюда, но нелепо не готовить то, что хочет публика».

Мы и тут проглядели его опыт. Государственное требование реализма, и не какого-нибудь, а социалистического, с 1930-х годов вынуждало балетную сцену обрести единый нормативный идеал. Им стало бытоподобие и сведение танца, с его «темными» подсознательными подтекстами, к минимуму — к так называемому драмбалету, порочность которого не в тяге к драме, пусть часто убогой, а в уходе от балета, в отказе от содержательного танца. После Сталина хореографический театр возвращался к искусству, драмбалет потеснили подлинно танцевальные драмы, которые потом тоже жаждали порой представить единственно желанным жанром. Сегодня опять заимствование зарубежных спектаклей, и в первую голову, разумеется, Баланчина, иногда выставляют единственно желанным. И объявляя «Легенду о любви» драмбалетом, исключают ее из репертуара. Беда не во вкусах — о них не спорят, а в стремлении лишить публику выбора, чтобы читла положенное — не Захарова, так Баланчина. Но не этого он хотел.

От баланчинского уподобления театра ресторану, как от вульгарного, воротят носы, забывая, что первое дело театра — предлагать своему зрителю в каждом сезоне новые балеты, хорошие и разные. Не отказываться для этого ни от возврата сделанного соотечественниками за рубежом, ни от лучших работ иностранных хореографов, ни от восстановления забытых шедевров классического репертуара. Но помнить, что все это ожи-

вает только в едином потоке с собственными исканиями, как их часть. В том, что я видел, покамест только Ульяна Лопаткина в «Бриллиантах» прорвалась к живому Баланчину, а переносить его в Питер хочется не ради музейной полноты. В нем никакой музейности не было, он был «живым, живым и только!»

## 6.

Его жизненность шла не от романтического вдохновения. Романтизм у него ощутил лишь постольку, поскольку, преображая балет, врос в само это искусство. Баланчин со своим объективным взглядом на ход вещей, сознающий естественность противоречивости мира, кажется наследником классицизма, явившимся раньше Тальони и Петипа, но угадавшим их открытия. «Агон», античное состязание, тяготеет у него к джазу, каждый участник которого как бы импровизирует, и в античном обличье они в совокупности — метафора свободной Америки. Хореограф тут не только психолог, но и социолог. Он ощутил новизну общества, которое увидел, и чтобы его отразить в танце, надо ощущать сердцебиения тех, кто смотрит.

Это важно не только в новых сочинениях. Классики, и Петипа и Баланчин, в сочинявшемся еще до нас часто различали выплескивающееся ныне, — потому мы к ним и возвращаемся, — лишь бы наши танцовщики ощутили перемены. Российская жизнь меняется на глазах. Толпы, двенадцать лет назад заполнявшие площади и улицы столицы, опять сменились горстками людей у памятника Пушкину. На смену могучему унисонному кордебалету пришли малые разноголосые ансамбли. Казалось бы, именно балет, и как раз баланчинский, способен изъяснить очередной слом общественного сознания. А танцуют словно ничего такого не происходит.

В конце вторых гастролей (1972 год) он дал мне интервью для балетного обозрения, ведущим которого я некоторое время был на ленинградском телевидении. Мы сели на авансцене Дома культуры промкооперации, на сцене артисты продолжали экзерсис, я держал в руке микрофон и задавал изредка вопросы, а он говорил больше получаса. Это сняли на киноленту, и в очередном обозрении я ее показал. Но за суматохой не успел записать то, что он говорил, ни на магнитофон, которого у меня не было, ни просто на бумагу. А когда хватился и попросил дать мне на время или показать пленку, мне объяснили, что ее сожгли. Кинолентка огнеопасна, и хранить ее на телевидении

считалось невозможным. Не могу себе простить, что наперед не подумал, что так оно и будет.

## 7.

Мариинский театр долгие годы жил без Баланчина, таившегося в памяти и сознании немногих. Как нынче любят говорить, такова наша история. В последние годы театр смог получить из хороших рук его тексты. Это может стать удачей, если в них взглядеться, вдуматься, втанцеваться. Хотелось бы, чтобы в театре, где Баланчин возник, все же возобновилось присутствие его духа.

2004

### **Я ВИЖУ МУЗЫКУ** (К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Джордж Баланчин, а точнее сказать Георгий Мелитонович Баланчивадзе, родившийся сто лет назад в Петербурге, а, по окончании хореографического училища, с 1921 года танцевавший в Мариинском театре, стал хореографом, знаменитым на весь мир. Если в афише балетного театра нет его сочинений, ни «Серенады», ни «Хрустального дворца», ни «Блудного сына», ни «Аполлона», она выглядит бедной. Но он не только знаменитый сочинитель.

Он создал американский балет, был в нем учителем танца и воспитателем актеров. Местом, которое балет занял сегодня в культуре Америки, он обязан прежде всего Баланчину.

Сделанное там обрусевшим грузином справедливо сравнивают с тем, что сделал для русского балета француз Мариус Петипа. Но в России и задолго до Петипа был прекрасный балет, хоть и для узкого круга, а в Америке он всерьез фактически начался с Баланчина и быстро захватил самых разных зрителей. Выросло множество трупп, соперничающих с его собственной, многим он помог возникнуть, многими руководят его ученики и ученицы. Но и это не главное.

Главное, вероятно, в том, что, более чем для кого-либо другого, для Баланчина балет был полем взаимодействия равноправных музыкального и хореографического рядов. К этой равноправной двухрядности балет шел долго, набирая



технические средства и композиционные приемы, уже Петипа позволившие строить целые картины своих балетов как музыку для глаз. Баланчин говорил: «Я вижу музыку и слышу танец» и создал танцевальные симфонии, считающиеся бессюжетными, но, подобно музыкальным симфониям, имеющие содержательные программы, живущие во взаимодействии танца и музыки.

Сперва Баланчин испытал влияние Касьяна Голейзовского, еще до революции обновлявшего хореографическую лексику. А Федор Лопухов звал к танцу, прежде всего единому с музыкой, — как он говорил, «в музыку», — и винил самого Петипа, работавшего с Чайковским, в недостатке музыкальности. Он поставил танцсимфонию «Величие мироздания» на Четвертую симфонию Бетховена. И с тех пор Баланчину была важна не только лексика, но и композиция, не только мелодия, но и гармония. Благодаря своему двухрядному сознанию он открыл в балете новые пласты содержательности.

Она-то и сдерживала его признание в СССР. Фокина, тоже эмигранта, хоть и поругивали, но уважительно, а Баланчина поносили. Написав о его уникальности после вполне официальных гастролей, я удостоился обвинения в недостатке патриотизма. А Баланчин — дитя российского балета, и его зарубежный успех — как раз ярчайшее проявление обратного влияния российского балета, некогда заимствованного у Франции. Из-за внешней бессюжетности многих его сочинений Баланчина винили в абстракционизме. Но живописный абстракционизм, тоже, кстати, не бессмысленный, — это беспредметность, а какая в балете возможна беспредметность, когда на сцену выходят женщины и мужчины, и их отношения в танце, независимо от их намерений, дышат предметными и конкретными подтекстами. У них может не быть имен, но для зрителя они персонажи душевных событий. Вечный предмет балета — любовь. В романтизме ее примат естественен, но Баланчин не романтик, а классик, и в его балетах явлена не только сила любви, как в «Жизели» или «Лебедином озере», но ее участь в реальном мире. Он сочинял не угождая танцовщикам, но воплощая свое воображение, и подбирал танцовщиков, способных насытить танец собственной энергией. Тут и формировались у него нестандартные балерины Аллегра Кент, Сьюзан Фаррелл и другие.

Баланчина относят к неоклассицизму. Так именовали разные художественные тенденции, но он близок проявившейся после русской революции в музыке Стравинского, с которым Баланчин много и успешно работал. Здесь субъективному

романтическому порыву противопоставлен объективный ход вещей и потому важна полифоничность, внимание к разным голосам противостояний, и важна глобальность, предпочитающая не национальные сюжеты, а античные. Их выбор, как и сама четкость хореографических структур, знакомо, чем прежде, мышления, не только о балете.

Оно не с неба упало. Юность хореографа совпала с революцией. Как ни относиться ныне к ее социальным результатам и преобразению ее замысла, невозможно отрицать, что семнадцатый год стал годом наивысшей и небывалой в России свободы. Для императорского балета она быстро обернулась утратой сильнейших танцовщиков и хореографов. И одновременно в самом начале двадцатых выдвинулись безвестные молодые танцовщики, в советском балете долго потом бывшие ключевыми фигурами. Они сделали меньше, чем могли, но не потому, что малы были их таланты. А Баланчин не вернулся с гастролей. Художественный гений подсказал хореографу, что революционный социальный порыв кончается и впереди беспощадный ход вещей, а ему было важно быть свободным.

И в первый, и во второй приезд Баланчина в СССР мне довелось говорить с ним не только на экране телевидения, но и в обычной обстановке. Ему явно нравилось почти через сорок лет идти по коридору хореографического училища, он был явно рад повидаться с Лопуховым. Он не был иностранным гостем, не отрекался от своей причастности к российскому балету и говорил о нем «наш балет», «наша школа». Но и мгновения не колебался в правоте своего давнего решения. Он признавал, что для продолжения вложенного Россией в балет он сделал никак не меньше любого из его бывших товарищей. А на деле куда больше, потому что его дарование развивалось свободно.

## ПЕТР ГУСЕВ (1904-1987)

29 декабря 1984 года исполняется восемьдесят лет Петру Андреевичу Гусеву, на глазах и при участии которого протекла вся жизнь советского балета. Имя Гусева широко известно. Энциклопедия и другие справочники, отечественные и зарубежные, обстоятельно сообщают, как много он внес в балет. Реже вспоминают, откуда он себя и свои достоинства вынес. Между тем, в жизни и судьбе Гусева, пожалуй, более, чем любого другого ныне здравствующего деятеля хореографии, отобразилась история нашего балетного театра.

Первое ее десятилетие не исчерпывалось необходимостью сберечь, сохранить, удержать те великие сокровища, которые русский театр сотворил в конце предшествовавшего века. Революция побудила балет с немислимой прежде остротой задуматься о себе, о своем назначении и своих возможностях. Традиционно-элитарному искусству демократические преобразования давались не просто. Радикальное устремление к ним грозило растратой прежних богатств, неколебимый отказ от перемен грозил омертвлением великого наследства. Молодые люди особенно ощущали противоречия времени и его грандиозную новизну, вдохновившую на художественные открытия.

Гусев начал обучаться танцу в частной школе у О. Преображенской, одной из самых крупных фигур старого театра, выдающейся балерины и педагога, у которой училась еще А. Ваганова. Это были уроки не одной балетной технологии, но и балетного искусства. Когда в 1919 году пятнадцатилетний Гусев пришел в хореографическое училище, он не только мог продолжать занятия наравне со сверстниками, но сразу оказался в числе наиболее чутких к смыслу и содержанию балетной грамоты. Не случайно в 1922 году, по окончании школы принятый в бывший Мариинский театр, он тут же становится одним из организаторов группы «Молодой балет», объединившей жаждавшую нового молодежь. Из этой небольшой группы вышло много выдающихся людей. В этом кругу углублялись понятия Гусева о балете, шлифовался его незаурядный ум.

В год поступления Гусева в театр балетную труппу возглавил Ф. Лопухов, и Гусев на долгие годы стал едва ли не ближайшим его учеником и соратником. Известно, к примеру, что Лопухов широко вводил сложные верхние поддержки, и первым, кому доводилось их выполнять, по-преимуществу был

именно Гусев, обычно в дуэте с О. Мунгаловой. Лопухов не зря назвал его королем поддержки, — в те годы, кроме Б. Шаврова, ему тут и соперников не было. Таким образом, Гусев принимал прямое участие и в чисто техническом обогащении хореографии. Но общение с Лопуховым к этому, понятно, не сводилось. Участие в «Танцсимфонии», главные роли в «Щелкунчике», «Болте», «Ледяной деве», «Красном маке», а потом в «Коппелии» и «Светлом ручье», сделало Гусева участником борьбы за обогащение художественных возможностей балета и внушило ему тягу к расширению канонических границ. Когда Лопухов создал балетную труппу в Малом оперном театре, Гусев был вместе с ним и вместе с ним в 1935 году перебрался в Большой театр.

В Москве проявились и новые стороны его дарования; среди ролей важное место заняли пантомимические: Ганс в «Жизели», Абдерахман в «Раймонде», Гирей в «Бахчисарайском фонтане» и др. В пору торжества балетной драмы Гусев демонстрировал не просто артистический талант (позднее позволивший ему сниматься в кино, в частности, в роли Петипа в фильме «Анна Павлова»), но и тонкое ощущение различия меж балетом и драмой. Выразительная пластика его нетанцующего Гирея возможна только в балете и впечатляюще выделяется рядом с натуралистической пантомимой, вторгавшейся на балетную сцену. В Москве Гусев продолжал концертную деятельность, знакомя широкого зрителя не только с признанными шедеврами, но и с исканиями современных хореографов. Вместе с О. Лепешинской он показал в 1941 году цикл новых миниатюр Л. Якобсона.

Но московские годы открыли в Гусеве еще один, быть может, самый значительный его талант, — талант руководителя. Едва перевалив за тридцать, он принимает художественное руководство Московским хореографическим училищем. У всех на памяти и на виду лучшие ленинградские хореографы и артисты, приходившие в Большой театр. Но не менее существенно, что в Московском училище преподавали выпускники улицы Росси А. Горский, В. Тихомиров, В. Семенов, Е. Гердт, М. Кожухова, М. Леонтьева, А. Монахов, А. Чекрыгин, а позднее и другие знаменитости. Гусев не только вошел в эти ряды артистов и педагогов, но как руководитель училища сознательно ориентировал московский балет на великие традиции русской хореографии.

Пожалуй, самой яркой страницей его жизни было руководство балетом Кировского театра в первые послевоенные годы, когда удалось, после утрат войны и блокады, возродить

импульс художественных исканий, которому театр издавна был обязан репутацией лучшего балетного коллектива в мире. За пять лет при огромной работе по возобновлению прежнего репертуара вышло еще шесть новых спектаклей разных хореографов, представлявших едва ли не все наличествовавшие тогда тенденции советской хореографии. «Весенняя сказка» Ф. Лопухова, а потом «Шурале» Л. Якобсона, развивали традицию обогащения классического языка. «Медный всадник» и «Красный мак» Р. Захарова отстаивали преобладание драматического балета. «Татьяна» В. Бурмейстера и «Милица» В. Вайнонена разрабатывали нелегкую для балета современную тематику.

Если еще вспомнить в числе возобновлявших старые спектакли А. Ваганову («Эсмеральда»), В. Пономарева («Баядерка»), К. Сергеева («Раймонда»), вспомнить, что Лопухов принимал непосредственное участие в жизни труппы как репетитор, Ваганова — как педагог класса балерин, Пономарев — мужского класса солистов, придется отметить, что Гусев, проявляя редкостное чувство реальности, объединял в театре все лучшее, что в ту пору в балете было, предоставляя разным тенденциям отстаивать себя в художественном состязании перед зрителем. Именно тогда театр искал связей и с серьезным балетоведением. Ю. Слонимский и В. Голубов выступают не только как авторы сценариев, но, что еще важнее, как консультанты художественного руководства.

Особо следует подчеркнуть выдающуюся роль Гусева в утверждении нового поколения балерин и танцовщиков. Дарования И. Зубковской, Н. Ястребовой, Л. Войшнис, Н. Петровой, О. Моисеевой, А. Макарова, Б. Брегвадзе, В. Ухова, К. Шатилова, И. Бельского, Ю. Григоровича и многих других раскрылись не просто при Гусеве, а именно благодаря его активной помощи и поддержке. Гусев не только доверял молодым ведущие роли, что в балете неизбежно, но усердно помогал внести в эти роли свое, выстоять в художественном состязании с признанными мастерами. Он формировал понимание хореографического искусства и, когда в середине пятидесятых годов Кировский театр пережил очередной взлет, память об опыте Гусева была одной из движущих сил.

Будучи руководителем, Гусев не выступал как актер и не сочинял балетов. В противовес обыкновению, по которому труппу возглавляет хореограф-сочинитель или даже первый танцовщик, Гусев продемонстрировал понимание руководства труппой как самостоятельной задачи, требующей особого таланта и широты мышления.

Это тем более стоит подчеркнуть, что не использовавший занимаемого поста для собственных постановок руководитель был не только не лишен дара хореографа, но позднее его «Семь красавиц» на музыку К. Караева вызвали всеобщий интерес, а поставленные в Пекине «Красавица-рыбка» и «Наводнение» стали примером обогащения европейского классического танца приемами китайского театра. Сверх того он перенес на разные сцены у нас и за рубежом множество старых балетов, в числе которых «Жизель», «Корсар», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Ледяная дева». Для многих театров, артистов, хореографов встреча с Гусевым была важной вехой.

Гусев не раз выступал по насущным вопросам хореографии и, перечитывая его статьи, прежде всего различаешь беспокойство о будущем балета. Это беспокойство привело его в 1966 году и к руководству кафедрой Ленинградской консерватории, призванной готовить балетмейстеров. Сознвая противоречие между невозможностью научить таланту и необходимостью обогатить талант знаниями, Гусев все полнее ощущал делом своей кафедры хореографическое образование. И когда такие танцовщицы как И. Колпакова, П. Кургапкина, Г. Комлева, отнюдь не вообразив себя балетмейстерами-сочинителями, но, желая углубить понимание профессии, которой в полной мере владели практически, захотели сесть на студенческую скамью, Гусев, отстаивая их право на это, отстаивал важность образования не только для балетмейстеров, но и для балетных профессий вообще.

Танцовщик, классический кавалер, пантомимический актер, педагог, репетитор, балетмейстер, руководитель, — во всех этих балетных партиях Гусев выступал, и почти всюду след, им оставленный, заметен и поучителен. Смолodu усвоивший обе потребности балета — и владение традиционным, и поиски новых возможностей, — Гусев всегда противостоял упоению любой из них по отдельности. Поэтому, хоть он часто и со многими спорил, он еще чаще оказывался человеком, сопрягавшим разные тенденции, переводившим их от борьбы за взаимное уничтожение к соревнованию и взаимодействию, дарившему неожиданно щедрые плоды. Поэтому самые разные люди с благодарностью воздадут ему должное в день восьмидесятилетия.

## ЛЕОНИД ЯКОБСОН (1904–1975)

### В ЧЕСТЬ ЯКОБСОНА

В этом году Леониду Якобсону исполнилось бы девяносто, а в будущем исполнится двадцать лет, как его нет. Двадцать лет — обычный срок балетной сценической жизни. Ныне танцующий балет не знает живого Якобсона, не работал с ним, не сталкивался вплотную. Сам я ближе узнал его, когда Камерный балет, так и не привлекий широкую публику, года через три после рождения отдал Якобсону для преобразования. Я помню решающий день. С утра, как обычно, оставшись в пустой квартире, я сел работать, но около двенадцати раздался резкий дверной звонок. С понятным раздражением я открыл дверь и увидел Якобсона.

Наше, тоже почти двадцатилетнее к тому времени, знакомство было дальним, Якобсон числил меня консерватором, поскольку центром балета и высшим его воплощением я и в самом деле считал классический танец, сочувствовал своим сверстникам, балетмейстерам неоклассического направления Юрию Григоровичу и Игорю Бельскому, а превыше всех, если не считать Петипа, ставил Джорджа Баланчина. Впрочем, когда я где-то публично сказал, что родоначальником нашей современной неоклассики явился Якобсон с балетом «Шурале», Леонид Вениаминович подошел ко мне и спросил: «А вы не напишете то, что говорили про "Шурале", в сборник к моему шестидесятилетию?» Я охотно написал, но и это нас не сблизило, как и то, что потом еще два он просил просмотреть его статьи, предназначавшиеся для печати, и остался доволен моими поправками.

По тесноте балетного мира мы встречались довольно часто в разных ситуациях, но разговоры все выходили к тому, что Петипа был хорош для своего времени, а Баланчин имел в Америке больший успех, чем Фокин, которому Якобсон поклонялся, в силу американской дикости. Подростком Леонид Вениаминович проехал через Америку и уверял меня, что это глухая провинция, по сравнению с которой старый российский губернский город — европейская столица. Тем удивительнее было, что, получив предложение возглавить Камерный балет, Якобсон едва ли не на следующий день просил меня заведовать его литературной частью. Я дорожил своей свободой и своими планами и согласиться не мог, это было предметом долгого нашего препирательства, с обеих сторон несдержанного, но, как

это ни парадоксально, как раз нас и сблизившего, так что, отказавшись стать его платным сотрудником, я обещал помогать ему в трудных ситуациях.

Я недооценил мучительность становления нового коллектива, ярость сопротивления партийного и советского аппарата (притом, что первый секретарь горкома Г. И. Попов и председатель исполкома Ленсовета А. А. Сизов — были благожелательны) появлению у еретика и еврея Якобсона собственной труппы. Теперь он мог появиться у меня без звонка в любое время дня и ночи с очередной неразрешимой проблемой, и мы искали выхода, сочиняли деловые бумаги и прошения. Но по утрам он обычно бывал занят и, увидав его за дверью, я удивился и мрачно сказал: «Заходите!» «Нет, — ответил он, — пойдемте, мне дают Маяковского, 15». Оказалось, он только что был у Сизова, и вопрос о передаче ему помещения для репетиционной базы по указанному адресу решился. Мы побежали туда, но все было заперто. Мы заглядывали в окна служебных помещений старой каретницы посреди двора, вызывая явные подозрения у проходивших по двору жильцов. «А здесь ведь можно устроить маленькую сцену со зрительным залом человек на триста», — выдохнул Якобсон. И так горько стало от этих слов, в которых вроде бы теплилась надежда, что я уже не досадовал на пропавший рабочий день. Он был сушей малостью рядом с тем, что распахнулось.

Якобсону года четыре оставалось до семидесяти, а до смерти — пять с небольшим. Жизнь прошла без возможности регулярно работать, хоть последние годы он и числился штатным балетмейстером Кировского театра. А он был переполнен и жаждал себя излить. Однажды он сказал: «Конечно, я не буду сам все ставить, будем искать молодых, но сперва я сделаю то, что готово». Не успел. Но долго верил, что, показав богатство, которым располагает, кому-то что-то докажет. Первая программа прошла в Ленинграде более ста раз подряд при переполненном зале. При всех достоинствах и старании молодых танцовщиков это было прежде всего торжество хореографа. Оно-то и влекло за собой одну за другой комиссии, призванные проверить и, по возможности, погубить молодую труппу. Это была нескончаемая, каждодневная борьба, и Леонида Вениаминовича столь очевидное несоответствие реакции зрителей и начальства удивляло. Я дразнил его: «Вы что же, хотите совершить революцию под аплодисменты властей?» Он и сам, конечно, понимал, что это невозможно, но мрачнел, и болезнь, от которой, он умер, не зря называют болезнью скорби.



Это не была чья-то прихоть. Играл свою роль все более агрессивный антисемитизм правящих верхов и привилегированных работников культурного фронта. Раздражала откровенная яacobсоновская «левизна», его громогласные низвержения классики, официально причисленной к инвентарю социалистического искусства и тем формализованной и обедненной. Но главное было в другом: Яacobсон, как говорится, был художник милостью божией, а не просто знаток, умелец, и как истинный художник в своих спектаклях и в работе с артистами он оказывался непревзойденно крупнее, чем в обыденной жизни. Он был полон замыслов, но кто хоть раз бывал у него на постановочных репетициях, не мог не заметить, что хореограф не просто показывает артисту заготовку, но сейчас, на наших глазах, формирует сочинение, преобразуя наброски до неузнаваемости. Из всех знакомых мне хореографов, за вычетом разве Баланчина, к нему более всего подходит тютчевское «то был богов орган живой». Хореография, пластика, композиция давали ему возможность осмысливать жизнь глубже и точнее, чем слова. Понятно, такое мышление, как, впрочем, и художественное мышление словом, не всегда и не вполне переводимо на сухой язык понятий. Да и сам автор постигает созданное, лишь увидав свое творение. Отсюда постоянные конфликты Яacobсона в театрах, где он ставил, принимавших его предварительные планы и потом, пораженных серьезностью получившегося и жаждавших поправить. Оттого-то Яacobсон, получивший свой театр, Яacobсон, которого никто уже не мог бы поправить, ввести в рамки, составлял предмет беспокойства начальников.

Но по той же причине тянулись к нему актеры, справедливо ожидавшие, что он увидит в них нечто, чего они, может быть, и сами в себе не подозревают. Работа с Яacobсоном была удачей. Даже о мелких вроде бы партиях потом вспоминали как о значительных этапах творческого самопознания: вот, дескать, после встречи с ним я и в прежних партиях увидел нечто новое и стал танцевать их иначе. Но за самое право на такую работу приходилось воевать с начальниками, не выносившими хореографа, и почти за каждым его спектаклем различимы те, кто бился за их право на жизнь чуть ли не насмерть. Первым тут, конечно, нельзя не назвать Аскольда Макарова, исполнителя ролей Батыра, Спартака, Маяковского, ставшего незаурядным артистом прежде всего под влиянием и с помощью Яacobсона, но со своей стороны так много и бесстрашно борющегося за право Яacobсона ставить на

Кировской сцене, что без него вряд ли бы на ней возникли все яacobсоновские спектакли. В этом был даже некоторый парадокс. Макарова, с его внешностью новгородского богатыря, порой наивно спрашивали: «Зачем тебе этот еврей?», а он столь же наивно отвечал: «Очень талантливый! От него театру польза». Но далеко не всем нужна была эта польза.

Среди мастеров искусства, наряду с тяготившимися административным порядком и, подобно Яacobсону, погибавшими от него, сложилось немалое число обнаруживших в руководстве искусством выгодную для себя сторону, то есть возможность обойти соперников, которых не одолеть в честном соревновании. Не только бездарности, но и люди одаренные, успевшие сами узнать, что талант у нас наказуем и нуждается в административной защите, порой пользовались ею для оттеснения более крупных талантов. Яacobсона преследовали отнюдь не только чиновники и партработники, не только Лушина и Петрова. Его спектакли, любимые актерами и зрителями, часто вызывали досаду коллег, особенно возглавлявших труппы. Не раз, заговаривая о смерти, Леонид Вениаминович твердил, что свою труппу хотел бы передать Макарову, а на мой скепсис — ведь Макаров ни в коем случае не станет ставить, а труппа без новых спектаклей не проживет, — он горячо возражал: «Значит, будет приглашать, зато мои работы не погибнут!»

И ведь как в воду глядел! После его смерти его спектакли стали исчезать. Они уже не шли в Большом театре в Москве, не шли в Малом в Ленинграде. Даже в Кировском, где Яacobсон поставил, пожалуй, не меньше, чем успел в собственной труппе, все сделанное ушло. Попытки возобновления предпринимались, но странным образом от балета «Спартак», поражавшего некогда многообразием пластических характеристик, оставался безжизненный скелет. Ведь Яacobсон шил свои пластические наряды как бы по индивидуальному заказу, и новые актеры не могли просто надеть наряды прежних, для этого опять нужен был зоркий закрыщик, если не сам Яacobсон, то репетитор особенно чуткий к его хореографии. В Кировском театре до поры был Юрий Дружинин, но и он не всюду мог поспеть. Тут уже винить чиновников не приходится, — к покойникам они обычно делаются терпимей, и после смерти Яacobсона давление на его труппу ослабело, утратило особый идеологический характер, и мешали ей уже не запреты, отравившие хореографу годы, показавшиеся было самыми счастливыми.

Долгое время «Хореографические миниатюры» оставались прежде всего хранителем хореографии Яacobсона, включая в

свой репертуар и те его сочинения, которые сам он перенести туда не успел. Но сегодня, как-никак прошло почти двадцать лет, уже и «Хореографические миниатюры» не монографическая труппа, да и наивно было бы думать, что общие трудные процессы, переживаемые и Большим, и Мариинским балетами, могут кого-то не затронуть. Хочется надеяться, что яacobсоновский репертуар хотя бы там не погибнет. Но так или иначе временная дистанция позволяет полной различить утерянное с уходом Яacobсона.

Рано начав ставить, он поздно завоевал признание. Долгое время его предложения всюду отвергались, а все уже сделанное уходило по независимым от собственной значимости обстоятельствам. Лишь несколько миниатюр для концерта Ольги Лепешинской перед войной и «Шурале» в Казани перед концом войны вывели его репутацию за пределы узкого круга. «Шурале» с 1950 года пошел в Кировском театре, был удостоен Сталинской премии, и после смерти Сталина внимание публики уже не обходило Яacobсона. Но долгая тяжба за входной билет, за право жительства, не прошла бесследно. Признанный и маститый, он продолжал жить понятиями своей юности. В своем таланте он больше всего ценил щедрость пластического воображения и точность зарисовок. Это позволяло ему держать зрителя лишь этой щедростью и точностью дышавшими хореографическими картинками, вроде «Спортивной сюиты». Но Яacobсон не был лишь очеркистом. Обличая Петипа и Баланчина, обличая классический танец и самый танец на пальцах как сухой плод классицизма (хоть он отлично знал, что в эпоху классицизма на пальцах не танцевали), он более всего сочувствовал Фокину, а из современников, пожалуй, Морису Бержару. О последнем он говорил даже с какой-то необозначенной обидой, как говорят о человеке, независимо открывшем то, что ты открыл уже раньше, и, не ведая о тебе, раньше представшем перед широкой публикой.

Мы часто об этом спорили. Не так о Фокине, за которым, конечно, навсегда остается слава революционера, отдавшего своей выдающийся талант разрушению, как о Бержаре, который мне, признаюсь, при всей несомненности своего таланта, был куда менее интересен, чем Яacobсон. А Яacobсон тем и привлекал, что бунтовал, преимущественно на словах. В каком-то балетном справочнике я даже прочел о его нетерпимости, на практике ему совершенно не свойственной, и не только по доброте характера. Ему мало что нравилось, но я не помню случая, чтобы он присоединился к нередким в те годы призывам что-то запретить.

Сам же он на практике был вовсе не революционером, а реформатором. Он не только отлично знал проклинаемый классический танец, но и прямо на него опирался в своих композициях. Он, правда, сердился, когда я обращал его внимание на то, что иной его фрагмент с абсолютно самобытной лексикой выстроен в строгом соответствии с принципами старого Петипа, где значимость и экспрессия движения живы не сами по себе, а определены композицией. Может быть, Якобсон добивался большего в отдельных фрагментах, чем в целом балете как единой композиции, и сокровища флигелей могли оказаться драгоценней, чем вся постройка, но ведь такой упрек можно бросить и многим балетам Петипа.

Якобсон прекрасно понимал, что дальнейшая жизнь балета, конечно, удушающая в рамках чистого академизма, столь же мало вероятна при отвержении открытий хореографов романтизма и глубже других разработанной позднейшим из них Петипа хореографической композиции как способа мышления. Якобсон ломал лексические каноны, обогащая язык, и говорил на этом языке как человек высокой балетной культуры, а не как новичок, начинающий с мычания или изобретающий велосипед.

Он, конечно, был не единственным, кто смотрел в эту сторону. Заглядывал туда и Баланчин, родившийся, кстати сказать, с Якобсоном не только в один год, но и в один месяц, — Баланчин на неделю моложе, и сопоставление двух судеб учеников одной школы, возможно, представит интерес для историков балета. Еще чаще устремляется в ту же сторону молодой Иржи Килиан, и мне досадно, что я не спросил Якобсона, что он думал о его работах. Но в советском балете отрицание традиции и верность ей уживались, быть может, у одного Якобсона.

И хоть балеты его ушли, миниатюры исполняются редко, не следует думать, что труд его пропал. И останется он не только в актерах, им выпестованных, тоже ушедших и уходящих со сцены, но и в работах других хореографов, рванувшихся в отворенную Якобсоном дверь. За ним следуют, у него учатся, его порой смешно копируют, но и это не страшно, лишь бы помнили открывшего дверь. Худо ведь не то, что писать начинают иначе, чем писал Пушкин или даже наш современник Окуджава, худо, что для этого Пушкина и иже с ним считается необходимым непременно сбросить с парохода современности, или просто предать забвению. Досадно, что труппа «Хореографические миниатюры» не носит имени

Якобсона, досадно, что ни в Малом, ни в Мариинском театре нет места, где зритель увидел бы его портрет, конечно, рядом с портретами других людей, тоже сделавших для балета немало.

Я, признаться, не любитель юбилеев, заполняющих пустоты текущей жизни, но когда жизнь полна, юбилей помогает вспомнить тех, кому мы этим обязаны. Якобсону наш балет обязан многим.

## МИХАИЛ ГАБОВИЧ (1905-1965)

### ГАБОВИЧ ПИШУЩИЙ И ГОВОРЯЩИЙ

Габович — фигура уникальная. Известнейший танцовщик, притом красавец, и оттого вдвойне любимец публики, он принадлежал одновременно к весьма немногочисленному кругу критиков и исследователей балета.

На первый взгляд критическая деятельность Габовича предопределена не столько личными его особенностями, сколько особенностями нашего хореографического театра. Жизнь балета прежде всего тем и отличалась у нас от жизни всех других искусств, что возможность сказать о ней нечто здоровое признавалась лишь за людьми балетными. Опыт отношений литературы, музыки, живописи с соответствующими «ведениями» и критикой балету был не указ и упорно отвергался. Убедительность критического суждения росла не из его собственной логики, а из громкого сценического имени, стоявшего за ним. Можно назвать десятки имен прославленных артистов, если не писавших, то, во всяком случае, подписывавших многочисленные критические статьи. В печати они решительно преобладали. Отчего же было не стоять в этом ряду Габовичу — премьеру Большого театра?

А он между тем стоял в другом ряду. Его критическое имя чаще называлось вместе с именами В. Голубова, Ю. Слонимского или других «скептиков», договаривавшихся порой до того, что на солнце бывают пятна, а у нашего балета — мелкие недостатки, проистекающие, однако, не от одного лишь влияния модернизма. При этом Габович вовсе не был единомышленником Голубова или Слонимского, он расходился и спорил с ними не меньше, а то и больше, чем с иными коллегами по сцене. Его объединяло с ними, может быть, лишь чувство неладности происходившего, страх за непреходящие ценности, которые советский балет унаследовал и должен был сберечь, горечь от того, что огромные ресурсы балетного театра слишком часто оставались втуне.

Источником критической деятельности Габовича, как и его коллег по сцене, была артистическая деятельность. Но не шумные успехи, побуждавшие и все окружающее видеть в розовом свете, а неудовлетворенность собственными успехами, хоть и были они весьма громкими.

Здесь уместно вспомнить, что Михаил Габович отнюдь не был революционером в танцевальной технике, как, скажем, Алексей Ермолаев или Вахтанг Чабукиани. Это был танцовщик достаточно традиционного склада, из сверстников, скорее всего, сопоставимый с ленинградцем Константином Сергеевым, при большей пластической одаренности Габовича и более строгой школе танца у Сергеева. Если танцовщик-революционер находил прямое приложение своему дару в обновлении и обогащении танцевальной ткани новых, да и старых, балетов, для танцовщика-традиционалиста собственная судьба оказывалась неотделимой от судьбы танцевальной школы, идеальным воплощением которой он был, и уже это толкало к размышлениям, не вмещающимся в очертания одной роли.

Разумеется, простейшим выводом из подобных размышлений становился консерватизм. Если самое ценное, чем располагает балетный театр, — классический танец (а это и в самом деле так), важнее всего сохранить классическую школу танца, ежедневно демонстрировать на сцене ее совершенство, а там хоть трава не расти.

Многие и многие именно так и рассуждали. Но только не Габович. Конечно, и он нередко растрчивал свое высокое умение танцовщика и партнера в спектаклях, где весь смысл сводился к демонстрации такого умения. Однако он понимал, что художественный профессионализм — не слиток золота, который можно беречь неопределенно долго. Даже разложенный на технологические детали, профессионализм танца тускнеет, если пропадает нужда в этих его деталях, оттенках и тонкостях и они не обретают живого смысла. Даже и самые элементарные навыки подчас утрачиваются, если не входят в личный набор защитников балетных традиций.

До некоторой степени темпы разрушения балетным консерватизмом, как, впрочем, и всяким другим академизмом, высоких художественных традиций смягчались педагогической эстафетой. Габович, как известно, потрудился и для нее. Достаточно вспомнить, что его прямым учеником был Владимир Васильев, сегодня, видимо, лучший танцовщик советского театра. Но и мысль о судьбе учеников, о приращении их дарований, возвращала к общим проблемам, вырывала из пут балетного консерватизма и присущего ему самодовольства.

Габович был уникальной фигурой еще и потому, что в своих размышлениях о балете не опирался ни на какую предвзятую схему. Его отправной точкой была практика. Вера В. Голубова в белые тюники, Р. Захарова — в действенный

танец, Л. Якобсона — в пластику, Дж. Баланчина — в музыку, не находили в нем последователя. И основателем новой религии он тоже не стал, и в нового единого бога верить не звал.

Как практик он ясно видел, что при всей непримиримости баталий каждый из спорящих владел какой-то частью истины, но истина состояла из этих частей и нуждалась не во взаимном их уничтожении, а в их соединении, в напоминании об их внутренней связи. Все, что Габович как критик делал, и было таким напоминанием. Он не был и не считал себя носителем некой готовой истины, которую он знал, а другие не знали. У него не было набора отмычек, и он не делал вид, что их имеет. В отличие от многих своих сверстников он никогда не выносил окончательных приговоров, не подлежащих обжалованию.

Габович был реалистом не только в том смысле, что ратовал за искусство, верное действительности. Он был реалистом и в отношении к самому искусству, стремился отдать себе отчет в том, что оно в данный момент собой представляет, что оно может, что приобрело, что потеряло. Пафос осознания и был, строго говоря, пафосом Габовича. Но, может быть, слово «пафос» чересчур торжественно для неспешного раздумья, из которого слагались его статьи и выступления. В них было обыкновенно больше притяия, нежели отрицания. Отрицал он как бы против воли, вынужденный логикой вещей. Но та же логика вещей подчас вынуждала с течением времени принять то, что поначалу оставалось за гранью приемлемого. Габович был готов и к этому.

В первых же работах Габовича много сказано в пользу разнообразия балетных жанров. На вопрос «что же такое балет» Габович не столько дает однозначный ответ, сколько спорит с теми, кто пытается такой однозначный ответ дать, ловит их на односторонности, неполноте, предвзятости. Тем, кто ратует за чистоту жанров, он справедливо указывает на плодоносящие гибриды. Тем, кто ратует за всеобщее беспорядочное смешение, — напоминает о специфической силе каждого жанра.

На вопрос «что же такое балет» он отвечает: «Я против догматизма... Я не хочу, чтобы брали мерилом для оценки явлений искусства догму и каноны верности одному жанру... Я за сосуществование различных жанров хореографии».

Кажется, что Габович просто уходит от ответа на вопрос, выдвинутый жизнью тех лет, когда защитники противостоящих друг другу жанров лишь в самих себе видели воплощение истинного балета и шли «стенка на стенку». Тут же рядом он призывает: «Пора прекратить бесполезный спор!» Спорить, оказывается, не надо о соотношении танца и пантомимы, да и



еще о многом. Здесь выплескивается наивная надежда на то, что споры, охватившие балетный театр, удастся целиком перевести в сферу практического состязания. Позднее Габовичу и самому придется вступать в эти споры, ибо в них решалось самое право на состязание. И все же в ту давнюю, предвоенную пору он не уходил от ответа, он просто отдавал себе отчет, что ответа не сыскать, если мы наперед причешем балет, как нам хочется.

Настороженное отношение к решительным действиям и боевым призывам у Габовича не случайно. Подростком он пришел учиться классическому танцу, а кругом слышны были нападки и на классический танец и на балет вообще, как на явления сугубо помещичьей культуры, даром что культура эта особенно ярко расцвела в буржуазной Франции. Открыто требовали решить балетные проблемы простейшим способом — закрыть театры, распустить труппы. И под музыку таких голосов надо было танцевать. Преодоление примитивных порывов, усилия, приложенные советским государством для сохранения балетного театра, создали предпосылки для новых художественных исканий, в частности для работы Ф. Лопухова и К. Голейзовского, с которым, кстати, были связаны первые артистические шаги Габовича. Однако это не могло, да и не должно было снять ожесточенные споры о том, что делать с балетом.

Мысль, что ничего с ним делать не нужно, что и в прежнем виде он незыблемо прекрасен, столь откровенно изъяслявшаяся щедринскими героями, любившими балет за то, что в нем никогда ничего не происходит, не могла, однако, теперь выступать с прежней подкупающей откровенностью. Ей пришлось прикрыться бесспорными ныне истинами о ценности хореографической культуры и танцевальной техники, которыми располагал старый балет и которые надлежало сохранить.

А побуждение сохранить заодно и другие свойства императорского балета выражалось не столько декларациями, сколько практическим противодействием всякому талантливому преломлению в хореографии того, чем жили люди, и демонстративной поддержкой всему, что отображало жизнь заведомо бедзарно и убого. Как будто от этого выигрывали «Спящая красавица» или «Жизель», которым, по тайной мысли балетных консерваторов, и через пятьдесят и через сто лет надлежало оставаться единственными ценностями балетной сцены.

Эта тенденция, очень определенная и уверенная в себе, никогда начисто не пропадала, она лишь теряла с годами сокровища, некогда ее укреплявшие, а вместе с ними и честных

сторонников. Дело дошло до того, что под разговоры о необходимости охранять классическое наследие хореографии балетные консерваторы сами стали это наследие уродовать по той простой причине, что в отличие от искренних консерваторов начальной поры, помнивших хотя бы, что в старых балетах драгоценно, консерваторы-сверстники Габовича за хлопотами об этом позабыли.

Но никогда не пропадала и противоположная тенденция к балетному ликвидаторству, хотя и ее цели уже не изъяснялись с прежней непринужденностью. Упразднителям балета, признанного теперь составной частью советской культуры, пришлось ссылаться на то, что ведь и впрямь балет, как всякое искусство, должен прежде всего быть содержательным, говорить о жизни. Требования эти, покамест их не сопоставляли с практикой шумно за них радевших, вызывали естественное сочувствие.

Первые шаги нового драматического балета, родившегося в Ленинграде, но вскоре перешедшего и на московскую сцену, посеяли убеждение, что найден наконец путь к желанной цели, написанной на новом знамени балета, и отныне он не хуже всех других искусств будет изображать жизнь во всей ее полноте, в жарком кипении текущего дня и его великих свершений.

А тем временем под музыку шумных заявлений о неминуемом расцвете шла практическая ликвидация балета. Тускнел хореографический язык, ужимался лексикон, и жизненное содержание сводилось к воспроизведению на сцене поводов, которые жизнь дает, чтобы потанцевать. Сцену заполнили балы, вечеринки, гулянки, пирушки, но именовалось это борьбой за содержательность, за прогресс, за правду жизни.

Лишь изредка страстные борцы за новый балет выдавали свои тайные взгляды, лишь иногда они проговаривались, что не видят разницы между «Жизелью», «Раймондой» и «Баядеркой» или что «Спящая красавица» поставлена во французской манере, с пренебрежением к реализму и должна быть сочинена заново.

Сложность состояла в том, что ни консерваторы, ни ликвидаторы не выступали с открытым забралом. Ни консерваторов, ни ликвидаторов углядеть было невозможно, их как бы и не было вовсе. Всюду были только традиционалисты и новаторы, а и традиция и новаторство, как известно, плодотворны и, более того, образуют некое неразрывное единство, две стороны целостного процесса художественного развития.

Тенденция к единству и впрямь дала себя со временем знать: новаторы заполняли балетные драмы старомодными дивертисментами, а традиционалисты перекраивали старую классику по образу и подобию новейшей балетной драмы. Но прежде чем обозначилось это беспринципное единство, нашлись люди, сопоставившие пышные декларации и обыденную практику. И едва ли не первым это сделал Габович.

Он не был тут, впрочем, одинок. Важно помнить, что написанное Габовичем — лишь небольшая часть им высказанного, высказанного чаще всего на обсуждениях и заседаниях, в стенах театра или Всероссийского театрального общества. Не упустим же из виду тех, кто его жадно слушал, кто ждал его выступлений в надежде, что Габович скажет то, что чувствуют многие, но не каждый может выразить, — и слов не найти, и с отвлеченными понятиями, без которых тут не обойдешься, не совладать, и не хватает той мудрой терпимости, которая и в самом жарком споре была у Габовича.

Габович был истинным идейным борцом и понимал, чем борьба идей отличается от борьбы с идеями, от ликвидации идей. Ему мало было объявить, что другие не правы, его не прельщал соблазн лишить своих противников слова и тем, по видимости, воспрепятствовать распространению неверных суждений. Ведь и не высказанными они оставались бы в головах балетмейстеров и артистов и сбивали бы их с толку в работе. А высказанные вслух, они могли подробно и терпеливо анализироваться. Правда не боится лжи, ибо чем полней ложь себя выкажет, тем полней и будет опровергнута. Только ложь боится правды, потому что ее доводы опровергнуть нечем. Габовичу важно было защитить правду, даже если за нее держались его оппоненты. Ведь и в самом деле великие творения былого необходимо сохранить. Ведь и в самом деле балет мумифицируется, отгородившись от того, чем живут люди за стенами театра.

Голос Габовича стал голосом думающей, сознательной части балетного театра страны, и прежде всего, конечно, Большого театра. Пусть по культуре и духовным интересам Габович стоял выше многих, направленность его мысли определялась реальностью, ощущавшейся почти всеми, нежеланием мириться с застоєм, особенно тягостным в начале 50-х годов, и с регулярными провалами, настигавшими нас тогда при обращении к современности. Постоянные выступления Габовича на художественных советах и других совещаниях отражали самосознание балетной труппы и способствовали ее самосознанию. Движение, может быть,

медленной, но честной и откровенной мысли Габовича в каком-то смысле предвляло последующее движение нашего театра.

Собранные в книге статьи — и теоретические размышления, и портреты балетмейстеров или актеров, и рецензии на новые спектакли или гастроли зарубежных коллективов — дают об этом движении отчетливое понятие. Нет нужды поэтому особо оговаривать то или иное спорное суждение Михаила Марковича и указывать, в чем автор настоящей статьи с ним не согласен. Я, например, не думаю, что танцовщики выходят у нас из хореографических училищ слишком рано, слишком молодыми. Мне, напротив, кажется, что укоренившаяся привычка к присутствию не только в школе, но и в театре властно направляющей руки учителя нередко приводит молодых артистов к духовному иждивенчеству и профессиональной несамостоятельности, а значит, и несостоятельности. Я, например, не думаю, что спектакль «Тропю грома» был большой удачей в борьбе за расширение возможностей балета. Мне, напротив, кажется, что прекрасные замыслы его авторов, более всего очевидные в музыке, при постановке прорезались лишь в немногих сценах, не замусоренных бытоподобием. Но для оценки критических работ Габовича это не имеет ровно никакого значения, ибо задача критика вовсе не в том, чтобы снабдить нас беспспорными суждениями и безошибочными оценками.

История литературы и искусства таких критиков не знает, равно как неведомы ей писатели, хореографы, артисты или руководители театров без неудач или просчетов. Критик — не оценщик в утильной лавке, не товаровед. Мы ждем от него не просто рекомендаций, что читать или что смотреть, да и доверие к рекомендациям приходит не сразу, даже и в тех лучших случаях, когда они вполне справедливы. Гораздо важнее свойственная критику способность к чтению, к гледию, к слушанию, ведь на его опыте мы и учимся читать, глядеть и слушать.

В балете профессионализм критика проверяется не тем, удалось ли ему заметить все до одной мелкие погрешности каждого танцовщика. Даже если это удастся (хотя и среди педагогов танца разом подмечать все изъяны технологической ткани танца способны очень немногие) и мы овладеваем технологическим уровнем анализа балетного исполнительства, это еще не наделяет нас пониманием значимости этой технологии в хореографическом тексте и тем более целостным пониманием художественной природы балета.

Оно пробуждается там, где вместе с пишущим мы воспримем особенности и оттенки танца как особенности и оттенки смысла, а самый танец, его лексику, его композицию, его слог примем к сердцу с той же полнотой, что и живое слово в драматическом спектакле. Критическая статья — испытание не только для ее автора, не только для сочинения или актера, о котором она написана. Это всегда испытание понятия об искусстве. Судить о хореографии профессионально — значит прежде всего ощутить ее природу, со всеми ее обновлениями и преобразованиями, как вместилище содержания, и сообразно с природой понять и объяснить это содержание.

Речь, само собой, идет не о подделках. Но именно ощущение природы хореографической содержательности обнажает грань между искусством и подделкой, никак иначе не различимую. Здесь-то больше всего и сделал Габович. Ратуя за содержание, он одновременно указывал на все случаи его внехореографического выражения и этим прояснял, что же такое балет.

Всякая попытка изложить в балете содержание несообразно с природой хореографии означала для Габовича неверие в балет, в его серьезность и художественную силу. Сам он свято верил в могущество балета, и оттого такую досаду вызывали у него упразднители. И он вновь и вновь напоминал о врожденной силе искусства. Хореографам и артистам напоминал, а зрителям ее открывал и объяснял. Впрочем, подчас открывал и объяснял и хореографам и артистам.

Для Габовича всякое выступление в печати, даже сугубо дискуссионное, было поводом открыть непосвященным тайну хореографии. Однажды, выйдя с ним вместе после примитивно-натуралистического спектакля, имевшего, однако, шумный успех, я посетовал на ограниченность вкусов. Михаил Маркович усмехнулся и спросил: «А вас не оскорбляют люди, идущие в Эрмитаж не Рембрандта смотреть, а расписной потолок или царскую спальню? Люди не знают, на что смотреть, их никто этому не учил. Вы не вздыхайте, а не ленитесь объяснять!»

Сам Габович не ленился это делать. В конце жизни была задумана популярная книга о балете — книги такой и поныне не существует. Однажды он позволил мне из Москвы: «Надо потолковать. Стараюсь как можно проще, и все равно выходит сложно. А сложно — это уже не объяснение». Я как раз собирался в Москву, и мы сговорились о встрече. Но когда я приехал, Михаила Марковича уже не было.

«Все, что можно сделать, надо сделать, а там видно будет», — сказал он однажды. Отсюда и выросло все им написанное и сказанное.

Жизнь Габовича была полна мужества. Он мужественно переносил свои беды, трагическую травму, прервавшую сценическую работу, надвигавшуюся глухоту и слепоту. Не случайно именно он возглавил труппу Большого театра, когда враг стоял у московских предместий. Об этом забыть нельзя.

Но, может быть, еще важнее, что мужество не оставляло его и там, где не было столь наглядного противостояния своих и врагов. Он мужественно думал и мужественно излагал свои мысли, не справляясь, один ли он так думает, или меньшинство, или большинство. Он умел первым сказать свое слово, не загадывая, как оно отзовется. Он спорил с теми, в кого верил, и поддерживал тех, с кем спорил. Однажды мы совсем разошлись во мнениях, а Михаил Маркович сказал: «Соглашаться со мной не обязательно, но имейте в виду, что есть другая точка зрения». Я с благодарностью вспоминаю этот совет даже совсем по другим поводам.

Наш балет живет сложно, противоречиво, знает и просчеты и взлеты, ощущает и слабость и силу, идет путями и трафаретными и неожиданными. Все прекрасное в советском балете было в первый момент неожиданным. Так спасибо же тем, кого это не смутило, кто сумел эти неожиданности принять, взглянуться в непривычное, с уважением и вниманием отнестись к тому, что появилась другая точка зрения. Таким был Габович, танцовщик воистину думающий и только потому пишущий и говорящий.

## МАРИНА СЕМЕНОВА (1908-2010)

Марине Семеновой — восемьдесят. Когда я увидел ее впервые, ей не было и тридцати. Она открыла первое поколение танцовщиков, выученных и сформировавшихся после революции, предшествовавшее поколению моих сверстников. То было воистину поколение, а лучше сказать созвездие, тяготевшее к единому кругу событий, как вселенских и общероссийских, так и сугубо балетных. Некоторые приходившие за Семеновой балерины были тоже замечательно одарены и завоевали заслуженную славу, быть может, и большую, чем она, и все равно звезда Семеновой излучает особенный свет, словно бы опять упреждая все другое.

И ведь нельзя сказать, что судьба к ней была чересчур благосклонна. Новых ролей, специально для нее сочиненных, ей выпало немного. Со сцены она ушла по нынешним меркам рано — сорока четырех лет, протанцевав всего двадцать семь, а чудесный свет, излучаемый простым именем «Марина Семенова», все не гаснет.

Написано о ней немало, и все вроде сказано, и все вроде верно. Действительно, Семенова начала череду славных учениц А. Я. Вагановой, демонстрируя достоинства своей школы, приверженность к классическому танцу, универсальную виртуозность, самозабвенность верчений, взрывчатую мягкость прыжков. Перебравшись в 1930 году в Москву, в Большой театр, она на долгие годы стала самой популярной балериной столицы. На ее спектакли сбегались виднейшие люди искусства и скромные поклонники. Все было как положено прима-балерине: неподдельный успех и прижизненные легенды. Да не будь ничего больше, место в ряду, идущем откуда-то от Камарго и Тальони, осталось бы за ней.

Она, впрочем, ничего большего как бы и не желала. Она лишь до последнего сценического дня берегла чистоту ликующего голоса, врывавшегося в зрительный зал, как в некий космос. Аким Волынский назвал свою азбуку классического танца, вышедшую в 1925 году, в том году, когда Семенова окончила школу и стала балериной, «Книгой ликований». Он возводил это название, определявшее для него суть балета, и к слову «лик», объясняя, что «лик есть истинное существо лица», и к слову «ликовать», обозначающему полноту радостного душевного самораскрытия. Танец Семеновой был ликованием в обоих этих смыслах. Она танцевала радость и открывала в ней свое лицо.

Впрочем, только ли свое? Биографы балерин углубляются в своеобразие каждой роли, в зазвучавшие там детали. Гораздо реже сосредотачиваются они на самобытности воспеваемого ими таланта. А ведь при всех возможностях перевоплощения оно в балете заведомо ограничено, и даже самые одаренные влекут не столько тем, что в новой роли меняются, сколько тем, что в ней различимо постоянно им присущее, пусть с новой, неожиданной стороны. К Семеновой это относится в полной мере. Большая балерина отличается от обаятельной и техничной танцовщицы не тем, что она еще обаятельней и еще техничней, а тем, что ее талант дышит эпохой, что в закрытой театральной коробке, в которую входят немногие, со сцены несетя голос улицы.

Понятно, эпохи не однозначны, — у каждой не единственный голос и не единственная балерина. Одной эпохой дышали и Тальони и Эльслер, одной эпохой дышали и Павлова и Карсавина. За Семеновой явились Уланова, Вечеслова, Дудинская, Шелест, — голоса той же эпохи, что и она. Но у них звучали другие, позднейшие радости и горести, и лишь она одна не расплескала первый порыв нового общества. Конечно, этот порыв одушевил и великих танцовщиков Алексея Ермолаева и Вахтанга Чабукиани, но, пожалуй, ни одну балерину больше.

Первое, что надлежит сказать и что было уже не раз сказано, — ее танец рождался из «музыки революции», слушать которую в год, когда Семенова поступала в училище, призывал Александр Блок. Но ведь это, казалось бы, можно сказать едва ли не обо всем довоенном советском искусстве. Оно славил революцию, торжествовало ее победу, обличало ее врагов. Оно начинало историю нового государства.

К этому Семенова была, в сущности, непричастна. Она была голосом революции в том, прежде всего, смысле, что завершала старую историю, ощущала революцию как освобождение от тяжести старого государства. Даже в самых трагедийных сценических ситуациях, присутствовавшая в ее танце радость была радостью обретения свободы. Ее па словно бы повторяли фразы из нового букваря: «Мы не рабы! Рабы не мы!»

Кто-то из писавших о балерине сетовал, что концертный номер «Гавот» был у нее лишь искусной стилизацией под рококо, лишь игрой, не содержащей в себе прозрений. Но вот ведь в гавоте актрисы Дианы Мирейль из «Пламени Парижа» Семенова тоже не скрывала игры, напротив, чуть даже аффектировала изгибы изысканного стиля, давая понять, что ее героиня, актриса, участвующая в революции, надевает его по



случаю. Но, надевая этот барский, королевский наряд, семеновская героиня, а вместе с ней и сама балерина, более всего пленяла зрителя как раз непринужденностью и легкостью овладения сословно чуждым языком. Они обе словно говорили: вот смотрите, я — простая девчонка, — все равно, Парижа или Петрограда, — а королевой быть могу. В единственной роли, где судьба героини и судьба балерины как бы совпадали, эта непринуждённость и была прозрением, ныне уже не ценимым. Но и в других ролях, в сюжетах иного рода, Семенова жила доступным каждому королевским величием. Она не захватывала троны и не срывала корон, она лишь демонстрировала беспредельность человеческих возможностей в условиях свободы, в этом и состояло прозрение, озарившее все ее роли.

Удивительна судьба великого искусства, которое потомки восхваляют, вглядываясь в божественные детали, современниками, быть может, и не замеченные, находя картинные ассоциации и сладостно-красивые слова. Единственно чего они часто уже не различают, это смысла, содержания. Словно талант и душа художника не на то ушли, чтобы это содержание выговорить, а лишь на то, чтобы, по слову Маяковского, «сделать красиво».

Увы, в наши дни такое восприятие балета опять преобладает. Но Семенова стала его жертвой раньше всех. Времена менялись, а она по-прежнему поражала сценической свободой, ни с кем не сопоставимой. Но мало кто уже, созерцая ее, размышлял об окружающей жизни, хоть было общепризнано, что сценическое — сколок и цель жизненного, а танец — воплощенное стремление сердца. И все же одни сводили его уже к технологической виртуозности, другие пели гимны природной красоте.

Во лжи никого не упрекнешь, — все и впрямь было, и впрямь было прекрасным. Изымалась лишь почва, деревянный пол, по которому ступали ноги балерины. Не будем себя обманывать и объяснять случайностями, что великий, очевидный и общепризнанный талант Семеновой оказался не ко двору, что для нее не сочиняли новых ролей.

Подчас пишут, что ее дарование классической танцовщицы по самой природе не сопрягалось с драматическим балетом, который все усердней захватывал власть над хореографической сценой. Но ведь и Семенова отлично умела разыгрывать драматические эпизоды и в полной мере владела инструментарием тогдашнего балетного драматизма. В «Мирандолине» она задним числом с тонкой иронией показала,

сколь изящную драматическую актрису драмбалет в ее лице упустил. Да к тому же, подлинные успехи пришли к этому драматическому балету преимущественно там, где в главных ролях выступали как раз истинно классические танцовщицы, располагавшие широкой палитрой пластических интонаций и умевшие ими точно и ненатужно распорядиться, — а и то и другое ведь и составляло изначальную силу Семеновой.

Нет, не по недостатку какого-то специфического мастерства не приглянулась она хореографам драматического балета, а потому, что они прекрасно ощущали ее пламенные, ликующие интонации, но не знали, что с ними делать. Они боялись ее как огня по той простой причине, что пылавший в ней огонь свободы не вмещался в их замыслы. Для них она была человеком минувшей эпохи, голосом вчерашнего дня, а во вчерашних сюжетах, чуждых самим сочинителям, естественно предпочесть что-то ходульное. Искренность в них слишком быстро перебрасывает свое пламя на заботы дня нынешнего, а ходульность сама ставит себе рамки, и с ней спокойнее.

Семенова же была — сама искренность. Ее танец был как бы импровизацией. При заведомой заданности каждого балетного па, в классическом танце особенно жесткой, возникало ощущение, что балерина совершает все эти движения впервые, отдаваясь владеющему ею порыву. Понятно, впечатление было обманчиво, Семенова, как правило, строго следовала рисунку хореографа. Но видевшие ее в течение короткого промежутка несколько раз в одной роли помнят, что внутри этого рисунка пластические очертания и акценты всякий раз сдвигались, и роль обретала новые мгновенные краски. И это продлеvalo дыхание свободы.

Ликуя, отдавалась Семенова обретенной свободе, на смену которой приходил тем временем утвержденный свыше порядок, ожидавший, чтобы воспевали его. Эпоха хотела другого, не столь дерзкого голоса, но, поскольку балет продолжал быть живым искусством, она получила отнюдь не ликование по новому поводу. Первое место теперь заняла другая великая балерина, и ее плач о несбывшемся заглушил ликующий голос прежней надежды. А Семенова неистребимо твердила свое, хоть новым поколениям часто не был уже внят исток его вдохновения, и ею порой восхищались больше как выдающимся мастером, нежели как живым художником.

А она-то, вопреки всему, продолжала быть художником. Обделенная ролями, замкнутая в традиционно классическом репертуаре, да и из него танцующая не все, что могла бы, она себе не изменила, хоть космос, в который она влетела со школьной

скамьи, и сузился. Живой душе теперь оставалось место лишь в интимном мире, но она и там оставалась огромной. Говорила она теперь лишь о любви. Не случайно «Лебединое озеро», которое Семенова танцевала смолоду, сопровождало ее всю жизнь. Этот балет, особенно его белая половина, переполнены тем, что Семенова жаждала сказать и в других ролях. Она ведь танцевала не вздохи о несостоявшемся и не слезы об утраченном чувстве. Она танцевала не столько даже любовь, сколько женщину, рожденную любить и быть любимой, рожденную для счастья и дышащую им.

Неотделимы были друг от друга ее гордая стать, подчас даже надменность и беспощадность, и радостная покорность возлюбленному. Саморастворяющееся движение к нему, встречный свет, счастье, обретаемое в том, чтобы одновременно осчастливить, жили в ее исполнении как самые чистые и прекрасные деяния, на которые способна женщина, в которых она обретает себя как истинный, не только равный мужчине, но, может быть, и превосходящий его человек.

Признаюсь, для меня и многих моих сверстников танец Семеновой был школой уважения к женщине и нравственности. Маркс, заполняя известную анкету, составленную его дочерьми, на вопрос «Ваша любимая героиня» ответил: «Гретхен». Я не нахожу ответа лучшего, чем «Одетта Марины Семеновой». И настаиваю на этом потому, что современное сознание часто норовит отнять у женщины обретенное ею равенство и «для ее же блага» возвращает ее на положенное по домострою место. Популярный Василий Белов в отличие от Толстого, осуждавшего Анну Каренину, в подобных ситуациях винит «своротителей», словно женщина лишь предмет, кому-то принадлежащий, лишь, как ужасалась Анна, «вещь».

Уцелевшие фотографии балерины в роли Одетты лучше всего противостоят домостроевской психологии. Она вынесла на сцену сокровенный мир женской любви, открыла его сокровища, и провозгласила в деловой и ханжеской атмосфере их непреходящую ценность. В мире, прельщенном совсем другим, она повторяла, что нет на свете ничего прекраснее и нравственнее взаимной любви, и ее Одетте нельзя было не верить. Я позволяю себе все это сказать потому, что Марине Тимофеевне — восемьдесят, и потому, что сам я так никогда даже и не познакомился с ней лично. Но промолчать значило бы пропустить едва ли не важнейшее свойство сотворенного ею художественного мира.

Этот мир и самая самобытность Семеновой возникли, конечно, не на пустом месте. По справедливости первой тут

называют Ваганову, от которой Семенова никогда не отрекалась. Нельзя не упомянуть и Виктора Семенова, выдающегося классического премьера, многому научившего свою однофамилицу и юную жену. Другие имена могут показаться не столь бесспорными, назвать ли Лопухова, или Волынского, или Баланчина, начавшего в Петрограде хореографическое сочинительство, когда Семенова была в школе. Но не в именах дело, не в прослеживании конкретного влияния того или иного предшественника на будущую балерину, а в создававшейся ими и их спорами между собой атмосфере, которая юную балерину окружала. Из того справедливого, конечно, положения, что художник — не школьник, прилежно повторяющий то, в чем его натаскали, по примитивной логике приходят подчас к отрицанию самого понятия художественной школы как почвы, на которой талант формируется и сам себя постигает, даже и переступая пределы достигнутого до него.

Талант Семеновой обнаружился и вырос в балетной столице мира, которой стал с конца прошлого века Петербург, где, собственно, и сформировалось понятие о балете, каким его сегодня знает мир. Семенова явилась как ответ набравшего силу искусства на грандиозные социальные перемены, начавшиеся, не забудем, в том же Петрограде, и потуги свести это к малости лишь обкрадывают великую балерину. Часто они идут от местного патриотизма, от желания доказать, что Москва не только сегодня обладает балетом, не уступающим ленинградскому, по обладала им во все времена. На это нетрудно ответить, указав на другие выдающиеся фигуры московского балета, тоже служившие ему по окончании училища на улице Росси, — это и Горский, и Тихомиров, и Голейзовский, это позднее Уланова и Ермолаев, или Лавровский и Григорович. Да и в последние годы, когда Большой балет, вырвавшись в своих исканиях вперед, выдвинул ряд прекрасных балерин и танцовщиков, там не пропали ни Тимофеева, ни Семеняка.

Важнее, однако, другое. В ходе местнических споров усиленно пропагандируется легенда о ленинградской школе как сугубо тренировочной, ищущей лишь чистоты, технологической или стилистической. Даже сугубо московских балерин подчас упрекают в том, что они танцуют «с ленинградским холодком и без московского горячего безрассудства». Переезд Семеновой в Москву даже назвал «побегом». Возвращаясь к названным выше выдающимся мастерам, пришлось бы говорить о массовом

бегстве. Не честнее ли согласиться, что, став столицей страны, Москва с полным основанием заботилась и об укреплении своего балета, привлекала в него все лучшее, что могла, и, как видим, не напрасно.

Говоря о Семеновой, эту до нелепости раздутую проблему неизбежно приходится задевать, ибо формирование балерины шло именно в русле ленинградской традиции. Она и была самым наглядным воплощением этой традиции. И не только взяла оттуда технические приемы, но там, прежде, всего, вырастила и отточила свою волшебную способность отдать танцу душу. Он ведь оттуда, «душой исполненный полет», покоровивший не только Москву, но все балетные города мира.

Строгость ленинградской школы, точность ее методов и «правильность» движений, предполагающая гармоничность танца каждого и гармонию всех, двигающихся по сцене, как раз и представляет собой подножье танца как формы духовной жизни. Понятно, сам по себе экзерсис ее еще не образует. Но и в самых жарких и справедливых обвинениях бездушной танцевальной техники и механически стильной правильности не стоит все же отвлекаться от того, что истинный полет души возникает лишь по другую сторону техники, по другую сторону стилистических образцов, во владении, а не в пренебрежении ими. Драматический порыв прекрасен внутри хореографической формы, но не на ее развалинах. Это и продемонстрировала москвичам Семенова, этому она многих из них своим примером научила.

Всю сценическую жизнь, вопреки происходившему вокруг, она была подлинной «классичкой», воплощением классического танца. Что только его не вытесняло, — народный, характерный, гротесковый, модерн, пантомима, драматические игры, но выходила на сцену Семенова, и все отступало в тень. И не только от ее замечательного таланта, но и от глубокой приверженности к воспитавшей ее традиции. Гений Мариуса Петипа понял, что классический танец не просто одно из присущих балету выразительных средств, но его основа и опора, — ведь именно в классическом танце полнее всего проступили возможности хореографической композиции. Истинная классика, подобная Семеновой, всегда танцует с памятью о композиции, в которую входит каждое движение, сколь бы ни была велика его прямая экспрессия. В такой внутренней переключке движений танец Семеновой и обретал емкость и глубину.

Невозможно противиться тому, что сегодня классический танец в его традиционном, петиповском, семеновском виде, уже

не единственный властелин балета. Невозможно, да и не нужно, и даже глупо оспаривать вторжение в балет самых разнообразных видов пластики, одолевшее наш век. Но стоит сознавать, что все они обогащают, а не разрушают балет лишь в той мере, в какой сами соединяются в осмысленной хореографической композиции, пусть совсем иной, чем прежние. И поскольку композиция обрела содержательность прежде всего в классическом танце, он, как было по другому поводу сказано, «сохраняет для нас значение нормы и недостижимого образца». Наше понимание этого — тоже заслуга тех, кто в любые времена с успехом утверждал это на сцене, и первой мы опять называем Семенову.

Двенадцатого июня 1988 года нарядный зал Большого театра вновь будет принадлежать ей. Слова уважения и признательности, конечно, прозвучат в изобилии, и к ним можно всей душой наперед присоединиться. Но не будем обольщаться. Юбилей — повод не только для торжественного чествования балерины, но и для того, чтобы острее ощутить, как нашей балетной сцене ее сегодня недостает.

Трудная пора хореографического искусства, длящаяся уже более десятка лет, настоятельнее, чем когда-либо, побуждает в поисках выхода особо дорожить положительными примерами, всем смыслом своим необходимыми нынешнему дню. И Семенова опять приходит на ум первой.

Преображение жизни страны, возвращение к революционным идеалам, к социальному опыту двадцатых годов, воскрешает в памяти и художественный опыт. Балерина, рожденная теми годами, неукротимо утверждавшая свободу сквозь жажду неподвижности, могла бы послужить убедительным для молодежи свидетельством, что такое в балете возможно и вопреки репертуарным превратностям. Речь не только о тех, кто совершенствуется под руководством Марины Тимофеевны в классе. Пример Семеновой уже нечто большее, чем модель для ученичества, он ждет последователей. Время в них нуждается.

В почти противоположных отношениях с временем другая тема балерины — любовь. Но и она ждет возрождения семеновского толкования. В нем — спасение от одичания и цинизма. Без духовного содержания балет быстрее других искусств, которые становятся просто скучны, оборачивается незамысловатым развлечением, с высочайших вершин духа проваливается в никуда.

Значение сделанного Семеновой непреходяще. Незабываемы ее роли — Одетта-Одиллия, Никия из

«Баядерки», Раймонда, Аврора из «Спящей красавицы», Китри из «Дон-Кихота», — каждая достойна отдельного разговора. Не может быть забыта ее нелегкая судьба, и то, что такие ее роли как Эсмеральда или Жизель, принесшая триумфальный успех в Париже в 1935 году, по разным причинам практически остались неведомы широкому зрителю. Судьбу выдающегося человека нет надобности подчищать и лакировать. Он тем отчасти и велик, что встал над судьбой. Семенова это сделала.

Марине Семеновой — восемьдесят. Ее жизнь, жизнь ученицы хореографического училища, жизнь балерины, сперва бывшего Мариинского, а затем Большого театров, а потом еще и педагога, охватывает всю историю советского балета, со всеми его внутренними схватками и противоречиями. Семенова в этой истории — одна из самых цельных и последовательных натур, и своей цельностью она учит наш балет дорожить тем, что воистину драгоценно. Стоит поучиться!

## СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ (1908-1989)

\*\*\*

Симон Багратович Вирсаладзе — живописец, безраздельно отдавший себя театру, больше всего балетному. Его живопись создается не просто кистью и красками на бумаге или на холсте, но всеми сценическими средствами — в нее входят и действующие лица со своими костюмами, и цвет декораций, и театральный свет.

Вирсаладзе создает спектакль не как набор иллюстраций к действию, но как непрерывную цепь изменяющихся картин. Картины эти связаны меж собой не только сюжетом, но единством живописного замысла.

Колорит художника сдержан, скуп. В нем преобладают немногочисленные основные тона: черный, красный, сиреневый и, редко встречающиеся у других, серебряный и золотой. Зато внутри каждого цвета Вирсаладзе использует бесконечное количество оттенков. Сочетая множество вариантов ограниченной гаммы, художник достигает исключительного богатства и разнообразия колорита и отчетливого звучания каждого тона.

Понятна роль, которую играет у Вирсаладзе в создании колорита сценический свет. Это не только средство освещения или создания театральных эффектов. Сопоставляя ярко освещенные места с полuosвещенными и остающимися в тени, он создает единую живописную композицию.

Художник пользуется светом с редким мастерством. Столь же велико оно и в создании на сцене реального пространства. Умело соединяя писаные полотнища декораций, Вирсаладзе превращает плоскую живопись в пространственно-сценическую.

Актеры естественно вписываются в эту среду. Колорит костюмов вырастает из ее колорита, то согласуясь, в той или иной форме, то так или иначе контрастируя с ней. Декорации выявляют свои достоинства в сочетании с костюмами, образуя с ними завершенный живописный строй.

Безупречное владение сценой и искусство живописца послужили художнику опорой в создании драматургической живописи. Ее невозможно оторвать от спектакля, в котором она возникает, — так органично входит эта живопись в самые сокровенные тайники его идейной и художественной ткани.



«Щелкунчик» Чайковского — столкновение мечты и действительности — находит у художника на протяжении всего спектакля разрешение во взаимодействиях двух колористических миров: сиренево-розового и серо-серебряного во всех их вариантах. Еще отчетливее выявляется почерк художника-драматурга в таких его созданиях, как «Каменный цветок» и «Отелло», где Вирсаладзе в полной мере становится соавтором балетмейстера.

Драматургическое развитие живописи у Вирсаладзе строится по законам, близким к законам музыкальной драматургии. Художник тонко чувствует, что развивающаяся во времени театральная живопись дает возможность такого использования живописных средств, какое недоступно живописи станковой, данной для созерцания раз и навсегда в завершенном виде.

У Вирсаладзе определенная колористическая гамма близка по своему назначению к музыкальной теме, наполненной определенным содержанием. Эта живописная «тема» развивается, обогащается, сталкивается с другими, вновь возрождается, сопровождается тем или иным колористическим аккомпанементом, создавая ту или иную живописную гармонию.

Используя для своей живописи различные фактуры материалов, Вирсаладзе по-разному «оркеструет» развиваемые им живописные «темы». Он весьма тонко ощущает, как будут соединяться и чередоваться живописные мотивы его костюмов в танце, какое возникнет таким образом композиционное единство и что оно выразит. Здесь причина особой близости Вирсаладзе к балету, искусству, где изобразительные мотивы также развиваются по законам, родственным музыкальной драматургии.

С годами почерк художника отличается все большей и большей лаконичностью. В балете «Отелло» Вирсаладзе сводит все оформление к немногим конкретным деталям на основном фоне. И это не недоговоренность, не импрессионистический намек. Нет, художник сознательно подчеркивает для воспринимающего взора предметы, с исчерпывающей полнотой характеризующие реальную и конкретную атмосферу трагедии.

Вирсаладзе никому не подражает. Он ищет свой собственный путь. Лучшие его спектакли — «Шехеразада», «Дон Жуан», «Каменный цветок», «Отелло» — привлекают и силой и самобытностью таланта.

Вирсаладзе — художник-романтик. Это дает себя знать в характере колорита и в особой его глубине. Это сказалось и в преданности художника романтическому искусству балета.

1960

\*\*\*

Симон Багратович Вирсаладзе родился в Тбилиси в 1909 году. Там же поступил в 1927 году в Академию художеств, откуда через год перевелся в Московский ВХУТЕИН на театральнo-декорационный факультет. В 1930 году в связи с реорганизацией ВХУТЕИНа Вирсаладзе переходит в Академию художеств<sup>1</sup> в Ленинграде, которую и кончает в 1931 году.

В Тбилиси Вирсаладзе учился у М. И. Тоидзе и И. А. Шарлеманя, в Москве у И. М. Рабиновича и Н. А. Шифрина, в Ленинграде у М. П. Бобышова. Учителя оставили несомненный след в его творческом сознании. От них во многом пришло понимание основных проблем театра и роли в нем художника. От них пришло и понимание возможностей сцены и законов сценической композиции. Но решающего влияния на формирование его как театрального живописца профессиональное обучение не оказало.

Не было у Вирсаладзе в молодости и определенного театра, интересы которого направляли бы его развитие. Не было у него и практического руководителя — театрального художника или режиссера, которые предопределили бы его театральное мировоззрение, если не считать того, что обратился он к музыкальному театру в 1931 году под влиянием выдающегося деятеля русского и грузинского искусства Котэ Марджанишвили. Свои эстетические воззрения художник вырабатывал в основном самостоятельно и в течение довольно большого срока.

Первый спектакль Вирсаладзе появился на ленинградской сцене в 1938 году, и затем более четверти века он проработал в Ленинграде. В эту пору и сложилось его искусство, определилась самобытность художественного стиля.

За Вирсаладзе ныне прочно укрепилась репутация балетного художника. Долго работая в театре, он оформил много оперных спектаклей, немало драматических и однажды

---

<sup>1</sup> В те годы она называлась Институтом пролетарских изобразительных искусств.

даже оперетту. И все же укрепившаяся репутация справедлива. Вирсаладзе — балетный художник не только потому, что чаще всего работает в балете. Сами принципы изобразительного решения его спектаклей возникли в неразрывной связи с хореографией и под ее воздействием.

Нет нужды доказывать, что в балете декорациям и костюмам принадлежит особая, гораздо большая роль, чем в любом другом театральном жанре. В драме основа содержания — в литературном, в опере — в музыкально-литературном «тексте». Изобразительное начало и тут и там носит явно вторичный характер. В балете иначе.

Балет воспринимается прежде всего глазом. Литературная его основа, сколь ни велико ее значение, растворяется в хореографических композициях. Даже музыка в большой мере должна раствориться в хореографии, стать «зримой». Балет — единственный жанр театрального искусства, который в главных своих качествах воспринимается только очевидцем. Уже в этом особая близость балета к изобразительному искусству. Понятно, что изобразительная сущность хореографии обуславливает особые требования к художественной природе той сценической среды, в которой разворачивается хореографическое действие.

В русском балете начала XX века произошла подлинная революция, заложившая основы современного понимания роли художника в хореографическом театре. Опыт К. А. Коровина, А. Я. Головина, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, по праву стоящих в истории балета рядом с реформаторами хореографии XX века, был для Вирсаладзе важен. Однако на живопись Вирсаладзе ни Коровин, ни Головин, ни тем паче Бакст и Бенуа не оказали непосредственного влияния, хотя во многом и определили направленность его творчества.

Палитра художника складывалась прежде всего под воздействием искусства Переднего Востока, которое Вирсаладзе знал не только по европейским подражаниям, но в самых чистых народных его формах. Колорит грузинских ковров, тканей, бытовой утвари увлекал художника куда больше, нежели широко известные персидские миниатюры. С юных лет высоко ценил Вирсаладзе Нико Пиросманашвили. Существенным было и знакомство со старогрузинской живописью.

В атмосфере исканий, которая характерна для всей истории советского балета, возникали самые разные и самые неожиданные опыты изобразительного решения спектакля — от натуралистического до конструктивистского. И все же, как

выяснилось в ходе развития балетного театра, ближе всего была ему живопись, высшие его успехи оказывались связанными с живописной традицией русского балета предреволюционной поры.

Константин Коровин принес в театр высокую изобразительную культуру, сложившуюся к тому времени в русской живописи. Сцена у него и у его прямых последователей превращалась как бы в ожившую станковую картину, воздействовавшую на зрителя прежде всего теми же художественными средствами, что и всякое произведение живописи. Вирсаладзе при всем своеобразии своей палитры стал одним из немногих, кто в 1930-х годах следовал этой традиции.

Ею отмечены и «Сердце гор» (1938) М. А. Баланчивадзе, и «Лауренсия» (1939) А. А. Крейна, и другие спектакли художника довоенной и военной поры, созданные им с такими режиссерами и балетмейстерами, как В. М. Чабукиани, Э. О. Каплан, Ф. В. Лопухов, В. А. Лосский, А. А. Васадзе, Б. А. Фенстер, Д. А. Алексидзе, и с другими<sup>2</sup>. Та же традиция определила и общий характер нового оформления Вирсаладзе классических шедевров русской хореографии — «Раймонды» А. К. Глазунова (1948, постановка М. И. Петипа), «Лебединого озера» (1950, постановка М. И. Петипа и Л. И. Иванова) и «Спящей красавицы» П. И. Чайковского (1952, постановка М. И. Петипа)<sup>3</sup>.

Вирсаладзе совершенствует свое мастерство живописца, неустанно заботясь о том, чтобы живопись эскиза как можно полнее воплощалась на сцене. Он до тонкостей познает сценические возможности и достигает редкого совершенства в овладении ими.

Не зная, как сделана декорация первого акта «Спящей красавицы», невозможно об этом догадаться путем простого созерцания, ибо составляющие ее элементы попросту не различимы глазом. На авансцене при открытии занавеса возникает группа людей, за ней, на переднем плане, ажурный занавес-решетка с золотыми воротами, которые затем наполовину раздвигаются. Основная часть декорации впервые видна за этой решеткой, причем между собственно декорацией

---

<sup>2</sup> В том случае, когда место постановки не указывается, спектакль осуществлен на сцене Академического ордена Ленина театра оперы и балета им. С. М. Кирова, главным художником которого С. Б. Вирсаладзе был в 1940–1941 и 1945–1962 годах.

<sup>3</sup> Возобновление всех трех спектаклей К. М. Сергеева.

и решеткой опять располагается множество действующих лиц. Сама декорация, изображающая парк и барочный королевский дворец, также сложна по структуре и состоит из нескольких на разных планах висящих полотнищ, прикрывающих уходящие в высоту площадки парка перед дворцом, на которых располагаются группы придворных. Композиция уходит вглубь и вверх, завершаясь там, на высоте, фонтаном.

В «Спящей красавице» выступает и виртуозное мастерство Вирсаладзе в использовании света. Театральный свет становится у него средством театральной живописи. Это не только освещение или способ получения особого сценического эффекта. Свет прежде всего играет важнейшую роль в создании общего колорита картины. Вирсаладзе, сочетая ярко освещенные места с полуосвещенными и остающимися в тени, закладывает основы единой живописной композиции. Он для этого не ограничивается традиционными средствами освещения, но создает целую систему подсветок, изменяя затем по ходу действия свет по особой, весьма сложной световой партитуре. Порой свет прямо вторгается в действие. Так, луч света, понемногу пробивающийся сквозь паутину в темном царстве феи Карабос, становится, по мере продвижения Принца к замку, все активнее и, наконец, заливает сцену ярким солнцем в момент пробуждения Принцессы — кажется, что солнце вдруг пробилось сквозь стены театра.

Можно думать, что почерк художника сложился, хотя в каждом спектакле он радуется зрителя находками. Слава искусного декоратора становится громкой. Однако внимательный взор мог бы различить, что в это самое время в творчестве Вирсаладзе созревает новое понимание роли художника в театре.

Впрочем, и оно имело отправные точки в традиции. Вирсаладзе с годами все упорнее стремился к активизации роли живописи в спектакле, к живописному раскрытию драматического действия, к той «театрализации живописи», пути которой в балете намечались и Коровиным, и Бакстом, но больше всего Головиным. Вирсаладзе идет в этом направлении еще дальше и, в конце концов, приходит к значительно более полному раскрытию содержания спектакля через живопись.

Уже второй акт «Раймонды» — пример тонкого использования художником живописной композиции для воплощения чрезвычайно сложной по содержанию картины. Здесь сталкиваются два мира: мир западноевропейского и мир восточного средневековья. Противоборство тем есть и в музыке. В хореографии — противоборство сюит классического

и характерного танца. И у художника сталкиваются два цветовых мира: серебристо-голубой мир рыцарства и пурпурно-золотой мир сарацин. Как вершины каждого из этих миров возвышаются соперники — Жан де Бриен в серебряных латах и Абдерахман в красном одеянии. Драматургические узлы и отношения раскрываются в колористическом решении.

Весьма продуманно соответствие тонов внутри каждого из противоборствующих миров. Фон действия — замок Раймонды — серебристо-голубоватый. На этом фоне, где последним появится серебряный Жан де Бриен, мы видим серую с голубоватым свиту, в которой выделяются нежно-голубые девушки и между ними ослепительно голубая Раймонда. Аналогичное мы видим и в характерной сюите.

В полной мере стремление художника к театрализации живописи воплотилось в балете «Шехеразада», заново поставленном Н. А. Анисимовой в Академическом Малом оперном театре в 1950 году. Музыкальной его основой стала симфоническая сюита Н. А. Римского-Корсакова, в свое время использованная М. М. Фокиным и Л. С. Бакстом для создания балета, с огромным успехом показанного в Париже в 1910 году.

Бакст, следуя традиции, возникшей еще в эпоху романтизма, воспринимал Восток как некий чуждый европейцу экзотический мир, почти фантастический в своей яркой красочности, пестроте и причудливой красоте.

Вирсаладзе также глядит на восточный мир глазами художника европейской культуры, но видит его совсем иным, нежели Бакст, и гораздо ближе к традициям классиков. (Вспомним, что венецианцы, впервые отразившие широкое знакомство Европы с Востоком, воспринимали его куда более реально, чем поздние художники. Материальная культура Востока, которую они знали, была для них современной живой действительностью, а не плодом археологических разысканий.) Для Вирсаладзе мир Востока — мир близкий и понятный, он существует для художника во всей своей подлинности, таким, каков он есть.

Вирсаладзе чуждо ставшее традиционным для многих европейских живописцев восприятие восточной изобразительной культуры прежде всего как внешне декоративной. Особое положение грузинской культуры, как бы стоящей на грани между Востоком и Западом, обусловило органическое проникновение Вирсаладзе в тот мир, который для многих его предшественников был привлекателен лишь своей невероятностью. В его работах нет и следа ориентализма,

зато в них есть подлинный Восток, нет нарочитой цветистости, цветовая гамма сдержанна, даже скупа.

В «Шехеразаде» Вирсаладзе впервые полностью освободил сценическое пространство от каких бы то ни было элементов объемной декорации. Все оформление свелось к писанным задникам и такому же порталу. Портал строился на одном и том же мотиве иранской архитектуры; четыре различных задника соответствовали четырем частям балета, изображая панораму города Багдада, покои шаха, море и гарем.

Еще более важную роль в сохранении цельности спектакля играло колористическое решение. Все картины — от самых ярких до самых сдержанных — построены на очень ограниченной цветовой гамме. Черно-свинцовый портал обрамляет красно-оранжевую панораму города Багдада, в костюмах этой сцены также использованы красный и черный. В гареме — перламутрово-серебряный портал, черное небо и розовые, красные и черные костюмы.

Ограниченная цветовая гамма благодаря умелому сочетанию напряженно-контрастных тонов оказывается чрезвычайно богатой. Первенствующая роль в ней принадлежит открытому черному цвету. Сцена в покоях Шахриара построена только на черном с золотом. В этом спектакле Вирсаладзе возвращает золоту и серебру их цветовое качество, используя их отнюдь не только для мишуры и блесков, но в качестве красок, как они используются и в народном искусстве, и в искусстве старого Востока, и в искусстве русского и западноевропейского средневековья. Золотая (а не золотисто-желтая), серебряная (а не серо-стальная) краски становятся полноправными в палитре художника, что ее чрезвычайно обогащает и придает неповторимо индивидуальное своеобразие вирсаладзевскому колориту.

Важная роль черного цвета в палитре Вирсаладзе во многом определила и такую его особенность, как широкое использование подчеркнуто-контрастной светотени. В той же картине покоев Шахриара художник неоднократно использует светотеневые эффекты, и благодаря богатству тональных отношений почти монохромная картина кажется чрезвычайно красочной.

Колорит костюмов также строится в весьма ограниченной гамме и чрезвычайно тесно связан с колоритом декораций. Любопытно, что наряду с костюмами из двух-трех контрастных тонов художник широко использует однотонные костюмы, различным образом сочетая их по ходу действия, и здесь Вирсаладзе уже становится автором не только декорационных,

но хореографических композиций. Эскизы «Шехеразеды» полностью предопределяют будущие декорации и одновременно содержат изображения вполне определенных мизансцен, позднее осуществленных на сцене. Это единственный случай в практике Вирсаладзе. В «Шехеразде» вторжение художника в собственно хореографическую область оказалось наиболее значительным.

Итак, колористическому мышлению Вирсаладзе свойственны самоограничение, сдержанность, отбор довольно небольшого количества основных цветов; здесь, в частности, взяты черный, серебряный, золотой, красный. Но из этих основных цветов художник извлекает бесконечное количество их оттенков. Сочетая, таким образом, множество различных вариантов очень ограниченной гаммы, он достигает исключительного богатства и разнообразия колорита и при этом отчетливого звучания каждого цвета. Черный, например, нигде у него не пропадает, не становится абсолютной чернотой, но всегда остается черным цветом, ибо всегда поддерживается соседством с точно выбранными оттенками других цветов.

Палитра Вирсаладзе в последующих спектаклях развивалась. Она обретала новые черты. В «Шехеразде» мы не видим еще, к примеру, сиреневого тона, ставшего позднее столь важным для художника. Однако само понимание колорита, проявившееся здесь, станет впоследствии свойственно Вирсаладзе, и мы можем наблюдать это и в самых поздних его работах.

По мере возникновения у Вирсаладзе единой чисто живописной концепции спектакля острее ставится задача внутренней организации этой живописи. Стремясь слиться воедино с развивающимся во времени театральным представлением, живопись начинает все полнее впитывать в себя драматургическое начало и становится чуть ли не основным его носителем.

Даже гениальная музыка Чайковского не обеспечила балету «Щелкунчик» необходимую жизнеспособность. Виной тому крайняя рыхлость его сценарной основы. Этот недостаток в новой постановке 1954 года был лишь отчасти преодолен балетмейстером В. И. Вайноненом. Но Вирсаладзе попытался укрепить драматургию балетного спектакля средствами живописи.

В самом начале балета в комнате родителей Маши стоит елка, обычная рождественская елка. Когда Маша засыпает, Вирсаладзе, согласно старому сценарному плану Петипа, заставляет елку расти. Когда игрушка-щелкунчик оживает, елка



становится совсем большой. Этот мотив, брошенный Петипа и утерянный позднейшими постановщиками, Вирсаладзе превращает в композиционно-смысловой стержень спектакля.

С развитием действия елка продолжает расти. Встреча Маши со Щелкунчиком происходит на фоне ели, достигшей огромных размеров; на сцене остается, собственно, уже только часть ее — гигантские заснеженные лапы. Здесь, под этими огромными ветвями, и возникает вальс снежинок. Начав с картин безмятежного детства, художник бросает героев в суровый и реальный мир. Трагичность обстановки, в которой встречаются юноша и девушка, подчеркивает значимость их встречи. Здесь только художник вместе с композитором помнит, что переход от безмятежного детства к возмужанию связан с познанием мира в его подлинных качествах.

Переходя ко второму акту, к сказочному Конфетенбургу, куда попадают Маша и Щелкунчик, Вирсаладзе продолжает «растить» ель. Она достигает уже совершенно невероятных размеров, так что на сцене умещаются уже только отдельные пучки игл, и в то же время к ней возвращается праздничность первоначальной рождественской елки. Ее украшения занимают теперь уже всю сцену, она как бы озарена солнечным светом. Елка становится не просто знаком нового года, но знаком новой жизни, в которую вступают герои. Царство сластей для них не сладостная идиллия, но обретенное в жестоких испытаниях большое счастье.

Уже найденный художником прием сценической композиции мог бы укрепить драматургию спектакля. Но у Вирсаладзе он составляет лишь стержень ее чисто живописного движения.

Вирсаладзе строит спектакль на сочетании всевозможных вариантов жемчужно-серебряного и сиренево-розового тонов, отныне прочно вошедших в его палитру. Столкновение мечты и действительности, безмятежного детства и суровой реальной жизни, которое определяет содержание музыки, находит на протяжении всего спектакля разрешение во взаимоотношениях двух этих колористических миров.

Спектакль начинается в уютной розовой комнате. Лишь елка сверкает матовым серебром. В ней потому и нет ни капли зелени, что она входит в уютный мир, дыша холодом, как предвестие неведомого. По мере развития действия розовое меркнет, переходит в сиреневое, а затем в сизо-серое, серебро елки переходит в свинцово-белый цвет давно лежащего на ветвях снега. Так создается таинственная, полная тайного ужаса и предчувствия неизвестного картина в лесу. Лишь в глубине

сумрачного пейзажа можно различить розоватый домик, где теплится жизнь. Белые с серебряными блестками снежинки кружатся в лесу. И просветление, приходящее за постижением этой реальной суровости, художник дает почувствовать прежде всего ослепительно-серебряным цветом костюмов Маши-принцессы и Щелкунчика-принца.

Во втором акте гигантская серебряная елка так залита ярким солнечным светом, что сама кажется розовой. Колорит как бы возвратился к первоначальному, но стал гораздо мажорней. Так, изменяя цветовую партитуру в соответствии с развитием внутреннего действия, Вирсаладзе оказался одним из основных истолкователей содержания музыки Чайковского. Впрочем, все это замечаешь не сразу — нужно внимательно взглядеться в спектакль, ибо замысел художника не везде достаточно отчетлив: ему еще мешает полностью выявиться традиционная дань воспроизведению на сцене бытовых деталей.

Работая в 1958 году над оформлением большой концертной программы советской балетной труппы в Берлине, Вирсаладзе едва ли не наиболее твердо нащупал путь прояснения своих живописных замыслов. Чисто практическая задача — необходимость создать портативное оформление — побудила его к чрезвычайному лаконизму. Оформление состояло из трех элементов: на заднем плане — одноцветный бархатный задник, на переднем — небольшая драпировка, свисающая с падуги, и, наконец, специально для гастролей сделанные костюмы.

В отрывке из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна (постановщик Н. А. Анисимова) это был черный задник, кисельно-розовая в серых и черных полосах драпировка. К ним прибавлялся лишь небольшой костер в углу сцены, горевший ярко-красным пламенем. Костюмы курдов выдерживались в той же гамме, что и драпировка, но соотношение тонов было обратным. Здесь преобладало серое с включением блекло-розового и черного. Больше ничего на сцене не было. Однако создавалось полное впечатление стойбища высоко в горах. Декорация, не воспроизводя конкретно места действия, в полной мере являлась художественным его образом.

Аналогичное происходило и в оформлении краковяка из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» (балетмейстеры С. Г. Корень, А. В. и Ф. В. Лопуховы). Серебристо-серый светлый задник, большая писанная белая с золотым и черным драпировка на первом плане, сверкающие белые костюмы на мужчинах и женщинах, к которым у мужчин добавлялись еще

красные с черным ментики. Здесь тоже, казалось бы, на сцене ничего не было, но создавалось полное ощущение залитого светом и переполненного людьми большого зала.

В этих работах впервые у Вирсаладзе проявилось то, что впоследствии составит важное свойство многих его спектаклей: исчезает живопись цветным светом, все большее место занимает живопись цветом, живопись фактурой тканей. Очищение театрально-живописных средств от всего лишнего, бывшего прежде лишь способом создания иллюзорной реальности, явилось необходимой предпосылкой раскрытия драматического содержания спектакля через живопись.

Оформление «Дон-Жуана» В. А. Моцарта (1956, постановщик Э. О. Каплан) Вирсаладзе создает из ограниченного числа исторически конкретных элементов. Сцена перегорожена писанным задником с драпировками. В центре задника небольшая арка, у ее основания на две ступени возвышается небольшая полукруглая площадка. Так во всех без исключения картинах.

На переднем плане к этой основе добавляется несколько деталей. Это две балюстрады, по-разному располагаемые огромные торшеры-подсвечники, одна объемная скульптура, также перемещаемая, свисающие с падуги скульптурные амурсы с люстрами, висящими сильно ниже их, созданный из драпировки и поднятый над аркой картуш, заменяемый порой двумя другими — более темным и более светлым (картуш подвешен так, что может и опускаться до земли и вовсе убираться), и, наконец, костюмы действующих лиц.

Все картины строятся как различные комбинации этих немногих составных частей. Лишь на заднем плане, в просвете, возникает особая для каждой картины деталь, конкретизирующая место действия, — архитектурный мотив или фрагмент пейзажа. На этом как бы нейтральном, но всегда колористически активном фоне зритель видит множество костюмов в неожиданных живописных мизансценах.

Найденное в «Дон-Жуане» упрочилось в «Каменном цветке» С. С. Прокофьева (1957, постановщик Ю. Н. Григорович). Кулисы драпировались черным бархатом. Сцена была освобождена. В глубине ее — большая малахитовая шкатулка с малахитовым же занавесом, за которым, уже на последнем плане, возникали различные живописные задники. Действие происходило и внутри шкатулки — там оно, как правило, лишь начиналось, а развертывалось на ее авансцене, то есть на всей огромной сцене театра.

Во второй картине главное место занимают строящиеся на добротной фольклорной основе танцы помолвки. Сообразно с этим художник одевает танцующих в костюмы, весьма близкие к народным, лишь облегченные по ткани. Они довольно однородны по цвету — от чуть голубоватых до золотисто-серых, но в совокупности дают основу колорита картины. Платье Данилы существенно не отличается от остальных мужских, в которых лишь порты несколько уже, чем в бытовом костюме. Наряд Катерины по форме также не отличается от остальных девичьих, представляя собой просторный сарафан, но сделанный из легкой прозрачной ткани. Следует, впрочем, заметить, что проблема создания аналогии русскому женскому костюму для классического танца еще только поставлена и ждет дальнейшего разрешения.

Черный бархатный кафтан Северьяна расстегнут, и под ним видна атласная пронзительно лиловая рубаха. Уже само появление человека в этом костюме среди нежных по тону крестьянских звучит резким диссонансом и вносит смятение. Живописный образ, созданный цветом и материалом костюма, — существеннейшая часть портрета Северьяна, неотделимая от его хореографического образа.

Во втором акте после мрачной избы, где тоскует одинокая Катерина, действие переносится на ярмарку, картина которой буквально ошеломляет своей яркостью, праздничностью и нарядностью.

Русское изобразительное искусство, начиная с народного лубка, множество раз обращалось к теме народного праздника, к изображению ярмарки. Можно было бы думать, что эта тема, особенно после того, что сделал для ее воплощения Б. М. Кустодиев, исчерпана и сюжетно и в своих изобразительных возможностях.

Но у Вирсаладзе ярмарка иная: она строится на различных тонах красного цвета, лишь с некоторым добавлением серого в декорации и зеленого в костюмах. Там, где стало традицией создание цветового богатства из пестроты, Вирсаладзе рискует взять, по существу, один цвет и достигает, используя всю гамму его тонов, более сильного эффекта.

Когда открывается занавес, поражает необычайная яркость и, казалось бы, предельная полнота красного цвета. Красная карусель, красные осенние листья и озаренное закатом небо; лишь на заднике написана серая церквушка. Но художник, не довольствуясь этим, выбрасывает из шкатулки все более теплые тона красного цвета в костюмах, и в конечном счете декорация оказывается наименее интенсивным его выражением, а новые

потоки костюмов, заполняющих сцену, все усиливают и усиливают первоначальное потрясение. Художник и балетмейстер пользуются этим приемом трижды на протяжении картины, всякий раз обновляя ее.

Второй раз яркая ярмарочная толпа в русских народных костюмах высыпает на сцену после вариации Катерины, одиноко танцующей на опустевшей площади в светло-сиреновом сарафане. Во время ее вариации, отвечая драматическому настроению эпизода, красные тона задника тускнеют, серые становятся более отчетливыми. Новое явление ярмарочной красочности опять играет важнейшую драматургически-смысловую роль, резко переламывая настроенность картины и подготавливая третий поток костюмов, еще более неожиданный, который возникает с началом цыганского танца.

Костюмы цыган все вместе напоминают догорающий костер, яркие тона задника меркнут. В эти минуты русские народные костюмы танцевавших на ярмарке отступают, и цыганский костер догорает в полумраке сцены.

В костюмах цыган тоже преобладает красный цвет, но на сей раз в него вкраплены преимущественно черный, серый, лиловый, придающие ему новое, более трагичное звучание. А сам красный цвет распределяется, тонко акцентируя эмоциональный характер героев. Ярко-красная с черными угольными пятнами рубаха молодого цыгана, тускло-розовое платье молодой цыганки, красные с глухим лиловым и серо-фиолетовым в различных сочетаниях у ее подруг — эти платья сшиты из лоскутов различных тканей, среди которых нет двух одинаковых. Лиловая рубаха Северьяна, который, пускаясь в пляс, сбрасывает здесь свою черную поддевку, как бы вдруг вспыхивает зловещим синим пламенем.

В третьем акте тема одиночества Катерины, впервые полно проявившаяся в начале второго, прошедшая сквозь вариацию на ярмарке, где она подчеркивалась и вдруг пустеющей сценой и сопоставлением с яркой ярмарочной толпой, достигает своей кульминации.

Катерина одинока на целой земле, она попадает в мертвый заснеженный лес. Лес написан на фоне черного неба. Собственно, это даже и не лес, а ослепительно-белые силуэты глыб снега, лежащих на ветках. Мир кажется совершенно мертвым. Лишь где-то вдали с мрачного неба глядит красное холодное солнце. Катерина в белом своем сарафане уже почти сливается с этим белым мертвым фоном. Платье ее чуть более

мягкого тона, и кажется, что в героине еще теплятся какие-то последние остатки жизни. Едва тлеет костер.

И вот в этот белый мир врывается пламя Огневушки-посакашки, приходящей к Катерине добрым вестником, и яркий, как бы возвращающий к костюмам ярмарки, сверкающий красный цвет ее сарафана резко контрастирует с холодом тусклого зимнего солнца.

«Каменный цветок» явился, по существу, первым советским балетом, где полностью воплотились идеи драматизации живописи, где роль художника вышла за пределы простого сотрудничества, где он сам стал одним из авторов спектакля.

Многие художники уделяли балету весьма большое внимание, активно вторгались в него, принимали непосредственное участие в создании его драматургии, оказывались сопостановщиками балетного спектакля или существенным образом влияли на его хореографию. Роль этих художников в развитии советского балета была значительной и продуктивной, влияние, ими оказанное, было успешно воспринято балетом.

Однако бросается в глаза принципиальное своеобразие сделанного Вирсаладзе. Он гораздо меньше, чем его предшественники, вторгался в собственно сферу балета. Он не сочинял сценариев, не писал музыки и не ставил танцев. Но он впервые сделал оформление спектакля местом проявления драматургии, средством раскрытия музыки и необходимым элементом хореографии.

К выполнению этой задачи Вирсаладзе относится с величайшей требовательностью. Он не полагается на стихийное проявление своего дарования. Он не увлекается экспромтами и импровизацией. Вирсаладзе — человек исключительного трудолюбия и трудоспособности.

Поверхностное знакомство с его работами обычно создает почти обратное впечатление. Кажется, что художник, наделенный столь щедрым колористическим даром, без труда радует зрителя любой колористической находкой. Дар Вирсаладзе-колориста действительно велик. Но художник меньше всего склонен доверяться его стихии. Да и задачи, стоящие перед ним в театре, обрекли бы при таком подходе на неудачу даже и самый большой талант.

Вирсаладзе не рассыпает блески своего колорита по артистической прихоти, но всегда тщательнейшим образом продумывает, анализирует и находит решение спектакля в целом, каждой сцены в отдельности, каждой мизансцены в

частности. Потому-то и оказывается, что, действуя сплошь и рядом крайне ограниченными средствами, избегая сложных конструкций, работая зачастую в предельно скупой палитре, он создает на сцене бесконечное цветовое и композиционное богатство.

Предварительная работа и предварительное продумывание будущего решения, на определенном этапе завершающиеся созданием живописного эскиза, не исчерпывают труда художника, как это бывает у многих театральных декораторов, но становится первой его ступенью. Собственно говоря, такой эскиз самому художнику может быть и не очень нужен. Он создается, прежде всего, для того, чтобы можно было подготовить весь тот материал, из которого будет создана живопись спектакля. Эскизы Вирсаладзе носят предварительный характер, что, понятно, не мешает уже многим из них обладать высокими живописными достоинствами. Эскиз для Вирсаладзе — это именно эскиз, проект, но театральный художник и впрямь ведь должен быть создателем не эскизов, а спектакля.

Поэтому такое большое значение придает Вирсаладзе непосредственной работе на сцене. Монтировочные и общие сценические репетиции — интереснейшие моменты его творчества. Тут и создается окончательный вариант живописи спектакля, который нередко значительно отличается от предложенного в эскизе.

Эскизы Вирсаладзе в различную пору в разной мере предвосхищали будущий спектакль. В то время, когда при создании декораций художник во многом еще исходил из законов станковой живописи, эскизы довольно точно характеризовали будущую живопись сцены. В пору активизации исканий в области специфически сценических живописных средств эскизы оказывались лишь первым наброском, определяющим основные элементы композиции и колорита, а поиски окончательного решения осуществлялись непосредственно на сцене. В пору зрелости, когда художник выработал свои самостоятельные методы работы, эскизы снова начинают весьма полно предсказывать будущую живопись спектакля.

Там, где активное воздействие живописи с самого начала мыслится в неразрывном единстве с действием, Вирсаладзе уже в эскизах имеет возможность предусмотреть все основные живописные качества оформления, которые оказываются перенесенными на сцену без значительных изменений. Тут монтировочные и сценические репетиции служат лишь для

уточнения отдельных деталей и придания спектаклю последнего блеска.

В поздних работах, там, где достигнуто наибольшее совершенство сценической живописи, его, как правило, можно обнаружить уже в эскизе. Однако особенность индивидуальной манеры, фактура поверхности эскиза, артистизм все равно не воспроизводятся на сцене буквально. Сценическая картина не превращается в увеличенную репродукцию эскиза. Живописно-декоративный замысел, заключенный в эскизе, создается театральными средствами, которыми художник владеет безупречно.

Правда, и в «Дон-Жуане», и в «Каменном цветке» единство изобразительной природы спектакля в большой мере опиралось на единую для всех его картин конструктивную (хотя и выполненную средствами живописи) схему. В дальнейших своих работах Вирсаладзе ищет этого единства прежде всего в колористическом движении спектакля, жертвуя порой ради этого даже и конструктивной его целостностью. Так было в балете «Отелло» А. Д. Мачавариани (Тбилисский государственный театр оперы и балета им. З. П. Палиашвили, 1957, постановщик В. М. Чабукиани).

Нетрудно заметить, что самый принцип живописи Вирсаладзе здесь во многом подсказан «восточными» картинами Рембрандта, вообще чрезвычайно близкого к Шекспиру.

Отдельные выразительные детали, акцентируемые цветом и световыми лучами, в сценах «Отелло» напоминают об акцентируемых цветом и светом выразительных деталях живописи Рембрандта. Оформление строится на основном, черном фоне. К нему, как правило, прибавляются один, много два преобладающих цвета. Изменяя эти сочетания, Вирсаладзе изменяет атмосферу спектакля.

Действие начинается у дома Брабанцио в черном мраке, едва прорезанном серебряными облаками. Накаляясь, оно переносится в сенат — черный с пунцово-красным. Тревожная атмосфера бури, разрешающейся благополучным прибытием Отелло на Кипр, обозначается переходом от черно-голубой картины набережной к золотой с черным картине пиршества. Третий акт, где подозрения Отелло только еще начинают зарождаться, — безмятежно-голубой, трагедию предвещает лишь черный цвет в обрамлении сцены. Этот черный цвет сгущается в четвертом акте, в последней его картине окутываясь лилово-сиреневой дымкой.



В спектакле огромную роль играет смысловая переключка пространственных решений, обретающая силу метафоры. В картине сената, знаменующей открытое провозглашение любви Отелло и Дездемоны, в глубину сцены уходит ряд черно-золотых люстр, видны красные мантии сенаторов и золотая мантия дожа. В предпоследней картине — на балу, предвещающей трагический финал любви героев, — вновь возникает тот же уходящий вдаль ряд черно-золотых люстр, но уже черные платья гостей и покрытый золотой скатертью низкий стол на том месте, где в сенате стоял дож.

Важнейшую роль в подобной метафоричности играют и костюмы. Отелло впервые появляется в черном шелковом плаще, красных перчатках и красных сапогах. Красный цвет его рук в минуту первого свидания смутно, но неотступно напоминает о крови, которая будет пролита этими руками, когда Отелло и Дездемона свидятся в последний раз. В картине на балу среди многочисленных гостей в черно-золотых костюмах Отелло, уже готовый к убийству, появляется в ярко-красной мантии.

Трагедия Шекспира как бы перекладывается художником на живопись, причем не однажды и раз навсегда, но именно в цепи картин, живопись которых развивается соответственно драматургическому развитию трагедии.

Стремление к колористической цельности спектакля особенно сильно сказалось в оформлении «Лебединого озера», созданного в 1957 году для зарубежных гастролей. Декорации заняли только два плана. Первая картина была решена в относительно скупой гамме: розово-сиреневый, белый, черный и золотой тона. В той же гамме были выдержаны и костюмы — от бледно-розового до темно-вишневого. Художник, отказавшись от традиционного для этой картины грустного осеннего пейзажа, изобразил светлое, радужное утро.

Вторая картина изображала озеро в серо-серебряных тонах с лиловыми оттенками. Она казалась как бы помрачневшей первой, где все трагически сгустилось: сиренево-розовый превратился в серо-лиловый, а белые стволы деревьев стали черными. Между двумя картинами не было пропасти, как в прежних постановках, вторая становилась естественным продолжением первой.

Третья картина как бы доводила до предельного напряжения соединенные возможности первой и второй. Она являлась кульминацией не только драматического действия, но и чисто живописного развития спектакля. Лиловый и розовый тона превратились в ослепительно-красный цвет гладкой стены

парадного зала, а серо-серебряные потемнели до серебристо-черного цвета связанных в одно целое падуги и первой кулисы. И тут из небольшой черной двери в центре красной стены появлялась Одиллия в черном. На сцене достигалась предельная напряженность.

В последнем акте все красное вновь исчезало, оставались серые и свинцовые, серебряные и черные тона. Декорация отвечала трагическому финалу музыки Чайковского. Художник слышал в музыке просветление, умиротворение, но не торжество воскресения из мертвых, которое неизменно присутствует в финале всех современных возобновлений балета.

Каждая из четырех картин этой постановки сама по себе могла казаться неожиданной, непривычной и даже вызвать сомнение — должна ли, в самом деле, первая картина быть безоблачно-розовой? Быть может, если рассматривать картины спектакля в отдельности, отыскивая смысловое значение каждого тона и каждого оттенка, такие сомнения и правомерны. Но в том-то все и дело, что Вирсаладзе здесь поднялся выше частных вопросов и отдельных соответствий, ибо только в его оформлении «Лебединое озеро» впервые получило целостное образно-живописное решение.

К тому же в этом варианте, гораздо более скупом по колориту, чем ранние, каждая картина строится на почти однородной цветовой гамме. Тут начало пробивать себе путь наиболее верное понимание колористической природы классических балетов эпохи Петипа. Балеты эти, решающая роль в хореографии которых принадлежит композиции однородных танцевальных элементов, почти геометрическому рисунку танца, не нуждаются в цветовом изобилии. Оно может лишь замутнить чистоту хореографии. Эти балеты требуют монохромности, при которой оттенки хореографической композиции выделены разве что полутонами. Они в существе своем нуждаются, собственно, в рисунке, а не в живописи, и наиболее естественной будет для них просто черно-белая или любая монохромная гамма.

Теперь открытый цвет вне традиционного театрального оформления начинает играть у Вирсаладзе все большую роль. В «Севильском цирюльнике» Дж. Россини (1958, постановщик Э. И. Каплан) художник начисто отказывается от традиционных средств театра, от украшения кулис, от цветного освещения, которое он прежде так любил. Важнейшим и, по существу, единственным выразительным средством становится цвет, используемый художником по преимуществу в интенсивных

тонах, что ведет к необычайной эмоциональной насыщенности сценичной картины.

Все больше увлекаясь идеей колористического движения спектакля, Вирсаладзе ищет новые пути изображения места действия. Он всегда был чрезвычайно внимателен к природе: его работы на восточные сюжеты прочно опираются на великолепное знание природы Кавказа; когда он приступил к «Каменному цветку», то прежде всего совершил путешествие на Урал, изучая его природу и бытовой материал, который должен был лечь в основу будущего спектакля. Но с годами художник все более и более настойчиво стремился к концентрированной образности. В балете «Отелло» он уже не воспроизводит место действия в подробностях его архитектуры, мебели или пейзажа, а ограничивается отдельными деталями. И не потому, что они должны послужить воссозданию воображаемой картины, но потому, что именно они и должны быть восприняты, ибо с исчерпывающей полнотой служат характеристике реальной среды и конкретной эмоциональной атмосферы, в которой происходит действие.

Это стремление к метафорическому воплощению места действия с особой силой проявилось в «Легенде о любви» А. Д. Меликова (1961, постановщик Ю. Н. Григорович), еще одном ленинградском балете Вирсаладзе. Декорации напоминают ширму народного восточного театра и этим, по существу, ограничиваются. Вирсаладзе словно бы напоминает о литературных истоках балета: ширме придан вид книги, а сам характер живописи приближается к старинной книжной иллюстрации, к заставкам старинных книг, рисованным заглавным литерам. Двумя-тремя деталями художник конкретизирует место действия: кипарисы, написанные на ширме, и прорезанный в ней вход ассоциируются с дворцовым садом, а подобная пестрому ковру стена вместе со свисающими сверху лампами и стоящими в углах светильниками — с внутренними покоями дворца. Такой же метафоричности ищет художник и в костюмах: шаровары — бытовой костюм женщин Востока — становятся у него цветными трико, позволяя сочетать изобразительную характерность с хореографической.

В «Легенде о любви» метафорический драматизм живописи достигает едва ли не высшей в творчестве Вирсаладзе точки. Уже само сочетание перламутра (костюм Ширин) и бирюзы (костюм Ферхада) вводит нас в образный мир восточной поэзии. Когда же во втором акте распахиваются створки ширмы и зрелище народного бедствия сменяется картиной в покоях царицы, безучастно глядящей на

пытающихся развлечь ее шутов, художник опережает даже и балетмейстера в воплощении магистральной темы спектакля.

Духом средневековья веет от этого пиршества во время чумы. Серые с дымчато-красными языками декорации, черные с красным и ослепительно-белые с черным и розовым девушки, царица в пунцовом одеянии и, наконец, резкий и смелый удар — пять черных и шестой красный шуты-горбуны с длинными свисающими рукавами — не то шуты, не то палачи. Это самая красивая картина балета, чуждая, однако, восточной пряности: есть в ней нечто непоправимо жестокое, сумрачное, кровавое.

В «Легенде о любви», более чем где-либо, весь спектакль и каждая отдельная картина отвечают давнему принципу Вирсаладзе: прежде всего — мысль, мысль воплощенная в определенной живописной концепции. Вирсаладзе мыслит движением, изменением, развитием живописи. Все более постигая природу этого развития, он уловил его внутренне содержательный характер, понял необходимость соответствия изменений живописи драматургическому движению спектакля. Это и побудило художника перейти от станковизма в театре к подлинно театральной, драматургической живописи.

Опорой для живописного действия, которое художник развертывает на сцене, по преимуществу служит музыкальная драматургия. Вирсаладзе — знаток и тонкий ценитель классической и современной музыки. Этим в известной мере предопределилось его влечение к музыкальному театру.

Но он не стал лишь живописным комментатором музыкальных образов. Музыкальность художника оказалась гораздо глубиннее. Она исходит прежде всего из всеобъемлющего понимания существа театральной живописи, отличающейся от станковой уже тем, что она не дана для созерцания раз и навсегда в завершенном виде, но развивается во времени, состоит из цепи сменяющих друг друга пластических образов. Отсюда и идет совершенно своеобразное, невозможное в станковой живописи, применение живописных средств.

Для Вирсаладзе колористическая гамма есть нечто аналогичное музыкальной теме, выражающей определенное содержание. Эта живописная тема у Вирсаладзе развивается, обогащается, сталкивается с другими темами, вновь возрождается, создавая ту или иную живописную гармонию. Используя различные материалы для своей живописи, Вирсаладзе по-разному «оркеструет» развиваемые им живописные темы. Он весьма тонко ощущает, как будут соединяться и чередоваться живописные мотивы его костюмов

в танце, какое создается всеми этими средствами композиционное единство и какое в нем заключено содержание.

Таким образом, вне зависимости от того, согласно ли с композитором действует Вирсаладзе или даже вступает с ним в спор, он создает живопись, живущую во времени по законам, родственным законам музыкальной драматургии. Именно в этом его подлинная музыкальность, именно в этом сила Вирсаладзе — театрального живописца.

Но ведь и хореография — искусство, где изобразительные мотивы развиваются по законам, родственным музыкальной драматургии. Вот в чем разгадка того исключительного положения, которое Вирсаладзе занял в балетном театре.

## ГАЛИНА УЛАНОВА (1910-1998)

### ПЕРВОЕ СЛОВО

Уланова! Первое слово о советском балете. Многократно повторенное, наделенное множеством значительных и точных эпитетов и все же наибольшую выразительность обретающее без них, возвращаясь к первоначальному — Уланова.

О ней написано много книг на разных языках. Поклонники балета и прежде далекие от него люди одинаково покорены ее искусством и ищут ему объяснения. Уланову называют новой Тальони, новой Павловой. Это верно, если говорить о месте, какое танцовщица заняла в духовной жизни эпохи. Но никакое сравнение не объясняет, что же небывалое вошло в балет с Улановой.

Уланова выросла вместе с советским балетом, по ее биографии можно изучать его историю. Все свойственное его развитию характерно и для Улановой. Новая эпоха раздвинула рамки балетного театра, заставила его разделить ее героическое дыхание. Оптимизм, рождавшийся от уверенности в грядущих победах, наполнил балетные спектакли торжественным и праздничным светом. Есть и в Улановой героический пафос, бывает и в ее свершениях оптимистическая струя. Уланова — дочь времени.

Но величие актрисы состояло в том, что даже и самые лучшие побуждения современного искусства не становились для нее единственными. Когда балетный театр захватила ворвавшаяся в него героика, Уланова трогала зрителей стыдливостью пробуждающейся любви, в ее танце неизменно преобладала считавшаяся отжившей свой век поэзия сердца. Когда балетный театр наполнили бодростью и жизнерадостностью, Уланова не боялась скорби. Ее Мария в «Бахчисарайском фонтане», как рассказывает актриса, многим обязана статуе девушки, плачущей над разбитой урной в царскосельском парке. Танец Улановой знал не только радостное ликование весны, но и прелестную печаль осени.

Казалось, актриса идет против течения. Это, однако, казалось невнимательному глазу. На самом деле лирические порывы улановских героинь были подвигом, а грусть была той, о которой еще Пушкин сказал: «Печаль моя светла». Голос новой жизни, заполнявший современный театр даже в старых балетах, становился у актрисы полновочувственнее, а духовный облик

человека — полнокровнее. Не удивительно, что новый зритель сразу заметил Уланову и выделил ее своим вниманием.

Рождение советского балета сопровождали бурные споры. Классический танец, безраздельно царивший дотоле, низвергался с пьедестала как устаревший обломок прошлого. А Уланова по-прежнему была верна пируэтам и жетэ, аттитюдам и арабескам. Она оставалась классической танцовщицей, и старинные па, многократно объявленные нелепыми, обретали в ее исполнении грацию человеческой души. В «Жизели», в «Лебедином озере» участие Улановой оказалось тем талисманом, который вернул этим прекрасным балетам молодость.

Стали появляться новые спектакли с новым содержанием, ради освоения которого поначалу первое место отдавалось пантомиме, перед которой отступал танец. Уланова была неперменной участницей новых балетов. Но ее танцевальная природа превращала скупой танцевальный язык новых балетов в богатый и разнообразный. Ее присутствие, как приток кислорода, заставляло жить во многом еще не совершенные произведения, опыт которых дал возможность думать о более совершенных.

Что бы Уланова ни делала — она танцевала, она жила на сцене в танце. Порой, рассказывая о ее ролях, вспоминают застрявшие в памяти подробности: крепко прижатую к груди арфу в руках Марии — последнее, что осталось от разрушенного мира безмятежной юности, или смертоносную шпагу, судорожно схваченную тонкими руками Жизели, готовой вонзить ее в собственное сердце. Да, Уланова тщательно взвешивала каждую деталь сценического образа, и каждая из них безупречно точна. Об этом можно рассказать. Но трудно рассказать о гораздо более важном, о том, как Уланова танцует, как находить она всякий раз и одним и том же движении особенные оттенки, как соединяет цепь замысловатых па в простую, как бы прямо из сердца льющуюся, пластическую мелодию.

Жизнь прелестает в ее исполнении не натуральным слепком, но прошедшей художественное преобразование. Поэтому никогда Уланова не оставляет в зале равнодушных. Она говорит о жизни правду, а правда задевает каждого.

Список ролей Улановой велик. Но зрителей она захватывает не чудесами перевоплощения. В новой роли Уланова иная и в то же время та же самая. Все они вариации на одну тему, но тема бесконечна.

От спектакля к спектаклю лепила Уланова облик гармонического человека, человека с живым сердцем и ясным умом, чувствующего и думающего, ведающего радость и горе, ненависть и любовь.

Облик этот поднимается над фабулой и перипетиями спектакля, и, если даже забыть, кто перед нами был в том или ином случае — Лебедь, Джульетта или Жизель, — мы не забудем той душевной гармонии, которая в нем царила, и назовем ее Уланова.

Уланова прошла ту же дорогу, что весь наш балет. Но больше, чем кто бы то ни был, сделала для того, чтобы дорога эта ширилась, и чтобы балет занял то огромное место, которое занял в наши дни в нашей стране.

1960

## УЛАНОВОЙ БОЛЬШЕ НЕТ

Уланова умерла. Танцевать она перестала без малого сорок лет назад. Шестидесятники могли видеть ее только в юности. Уже два поколения о ней лишь слышали, притом такое, чего о живых людях не говорят. Были, как теперь выражаются, озвучены все мыслимые и немыслимые превосходные степени восхищения, и не то чтобы только поклонниками таланта.

Она была высочайше обласкана казенными почестями и вписана в реестр величайших успехов советского народа. Уланова и Гагарин — равных им по массовому признанию и в то же время по месту в официальном советском иконостасе не было. Список ее наград нескончаем. В Ленинграде ей при жизни соорудили памятник по соседству с таким же памятником председателю совета министров Косыгину. Это положено дважды героям социалистического труда. Золотая звезда «Серп и молот» — награда высших чинов партийной иерархии, примерных председателей колхозов и выдающихся создателей оружия массового уничтожения. Само собой, Уланова — народная артистка СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий, награждена множеством советских орденов. Зарубежные ордена и премии, равно как почетное членство Американской академии искусств и наук, не только не контрастировали с отношением к балерине на родине, но составляли с ним единый ликующий хор.

Не то что Зощенко, Пастернаку, Платонову, Сергею Прокофьеву, Ахматовой, но и талантам, охотно шедшим



навстречу власти, такое и присниться не могло. А Уланова всего лишь не перечила. Сталин приказал перевести ее в Большой театр, она не хотела, но не спорила, перешла. Свалившиеся почести с этим несоизмерны.

Никогда ее не выдавшим легко похоронить Уланову вместе с советским режимом, тем более что и впрямь хоронить ее задумали на номенклатурном кладбище Новодевичьего монастыря. Нет чтобы свезти в родной город и положить рядом с матерью, Марией Федоровной. Бывшие комсорги, вообразившие себя свободными гражданами, непрерывно теперь объясняют, что коль скоро прежде были диктатура и террор (о чем комсорги заговорили последними), ни литературы, ни искусства быть не могло. Между тем литература и искусство и в лучшие времена выживали не столько по милости двора, сколько потому, что власть бывала порой к ним равнодушна.

Но чувство неполноценности, терзавшее советских вождей и побуждавшее ликвидировать любое проявление художественности и правды, где бы они его ни замечали, одновременно толкало их демонстрировать уважение к общепризнанным культурным ценностям. По тем же мотивам они потом обзаводились дипломами о высшем образовании и учеными степенями.

Задолго до лондонского триумфа 1956 года Большой театр заполнялся на спектаклях Улановой иностранцами, способными, как обнаружилось, восхищаться столь же шумно, как русские. Однажды сидевший рядом американский офицер сказал мне: «У вас два гения, — Сталин и Уланова». О стихах Тютчева Фет сказал: «Вот наш патент на благородство». Уланова стала для Кремля патентом на благородство. Была ли она этим счастлива? Не знаю. Но это позволило ей в большой мере явить свой гений.

Она ведь и в самом деле была одной из самых значительных балерин XX века, балетом не обделенного, и прибавила ему свое, отличное и от Павловой, и от Спесивцевой, и от Семеновой, и от Марго Фонтейн. По происхождению и по природе она была классическая танцовщица, хоть не танцевала в Москве ни «Спящую красавицу», ни «Лебединое озеро». Уже став москвичкой, она в последний, если не ошибаюсь, раз танцевала Аврору в акте с nereидами в честь Петипа в ленинградском юбилейном спектакле 1947 года — и видевшие забыть ее не могут. Но ее московский репертуар сосредоточился на балетной драме. Из старой классики в нем

уцелела лишь наиболее близкая предписанному жанру «Жизель».

Порой говорят, что Уланова раздвинула рамки балета, порой, что она его возвысила. Едва ли она ставила перед собой столь странные задачи. Скорее, напротив, она стремилась сохранить, уберечь, удержать балет даже там, где все шло ему наперекор. Танцую балетную драму, она не переступала за порог балета, не становилась, как почти все в этой ситуации (подчас, как ее соученица и подруга Вечеслова, даже успешно), драматической актрисой. Нет, главным, что в ней поражало, оставалась естественность танцевальной речи, даже и вне четких виртуозных композиций, наперед подчеркивающих ее метафорический характер.

Когда в балете «Ромео и Джульетта», лучшей из улановских балетных драм, она бежала к патеру Лоренцо за помощью, а после, от него, со спасительным снотворным, даже и столь схожее, казалось бы, с натурой, ее стремительное движение над натурой воспаряло, было не бегом, не полетом, а душевным порывом. И в том же балете в сцене венчания не совершался обряд, но одна на другую наплывали доверительные позы юной невесты. Уланова интонировала драматические речитативы, словно то были классические арии, и этим вырывала их из плоского жизнеподобия, к которому балетные драмы тяготели. «Жизель», где пластические мотивы радостного дуэта с возлюбленным на наших глазах возобновляются в речитативной сольной сцене сумасшествия, осталась ее коронным спектаклем.

Но успех Улановой определялся не одним лишь высочайшим профессионализмом. Она угадала и воплотила миф, живший в коллективном сознании тех лет, — душу, выплакавшуюся об утраченном, потерявшую всякую надежду его вернуть и, однако, не изменяющую своей приверженности к потерянному прекрасному. Само обозначение такой души, поименованное именем актрисы, было и художественным открытием, и общественным явлением.

Нынешнее поколение, доведись ему увидеть Уланову в лучшем виде (к сожалению, ни наши, ни зарубежные фильмы не передают сущности ее артистизма), признав в ней выдающегося мастера, быть может, не приняло бы улановский миф, далекий от текущих забот молодых людей. Впрочем, поздней, когда незамечаемое станет опять наглядным, им, возможно, придется сожалеть о своей недалекновидности. Но улановский миф был душевной опорой множества людей, и

пока с той эпохой мы не распрощались всерьез, он жив для тех, кто его ощутил.

И не так уж парадоксально, что актрису, выплеснувшую боль эпохи, милостями осыпали как раз те, кто эту боль причинял, попутно твердя: жить стало лучше, жить стало веселей. Преодоление гипноза пропаганды, старой или нынешней, побуждает понимать, что в истории, да и в балете, не так все просто. Лишь чувства при вести, что Уланова умерла, просты. В ее возрасте можно было этого ждать, а весть все равно неожиданна и горька уже тем, что осознаешь огромность утраты.

## ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА (1910-1991)

### ПОСЛЕСЛОВИЕ К КНИГЕ «Я – БАЛЕРИНА»

Эта книга могла бы не иметь названия. Его вполне заменяет имя автора, совсем еще недавно известное в Ленинграде каждому. Да и те, кто приобщился к балету, когда Татьяна Михайловна Вечеслова уже оставила сцену, должно быть, слышали о ней.

Вечеслова пришла в Ленинградский театр оперы и балета в 1928 году. Она сперва училась у М. Романовой, затем у А. Вагановой. Ее имя постоянно называли в числе тех, в ком ярче всего воплотилась прославленная вагановская педагогическая система.

Школа вооружила ее блестящим танцевальным мастерством. Однако уже в первые годы сценической деятельности какой-то рецензент утверждал, что «доведенная до предельной степени виртуозности техника Вечесловой не имеет того самодовлеющего значения, какое она имеет, скажем, в танцах Дудинской. В артистическом арсенале Вечесловой техника — так же, как и мимика, и жест, и движение, — служит лишь одним из средств для раскрытия сценического образа».

Оставляя на совести рецензента оценку Дудинской, заметим, что в отношении Вечесловой это свидетельство примечательно. Она прежде всего актриса. Стремление воплотить на сцене «жизнь человеческого духа» — было для нее главным. Эта жизнь не вмещалась в рамки традиционной балетной классики. Вечеслова в каждой роли жаждала новых красок, вырванных из жизни.

Самобытный артистический облик не сразу прояснился. Вечеслова прошла сквозь все искушения, подстерегающие молодого актера. В юности она слепо подражала старшим, перенимала их манеру, находки, повадки. Это получалось, но не приносило настоящего успеха. Со временем актриса поняла: чтобы стать художником, надо прежде всего быть самой собой. Ее удачи на этом пути стали театральными событиями.

В те годы на сцену пришло первое поколение артистов, полностью сформировавшихся после революции. Освобождение сердец и умов, обещанное семнадцатым годом, вдохновило и балет. Вместе с ним на как бы посыпанную нафталином сцену бывшего императорского театра явилась жизнь. И в старых и в новых спектаклях творчество поколения артистов, к которому принадлежит Вечеслова, озарилось новым

светом. Балетмейстерам и артистам тех лет хореография обязана немалым числом достижений, значимость которых не исчерпана.

Но в истории балета останется не только список художественных побед, одержанных тогда. Оставит свой след и невиданный дотоле облик поколения артистов, во многом объясняющий его художественные искания. Советский театр встал на путь демократизации балетного искусства. Именно тогда балет реально превращался в искусство, существующее не только для тысяч, но и для миллионов людей. Да и самая направленность творчества тогдашних мастеров, их страстная увлеченность искусством и безраздельная преданность ему заставляют считать, что это — не просто случайное скопление талантов, но единое поколение, знающее, зачем оно пришло.

В ту пору продолжался труд по сохранению накопленного балетным театром. Возрождались традиции, усваивались приемы, поддерживалась преемственность. Но те же люди на той же сцене зажигали огоньки и чего-то иного, еще невиданного.

Новые огни были разноцветными. Наивно было бы думать, что сформировавшееся в советские годы поколение артистов единообразно, а принадлежащие к нему артисты идут единой и прямой дорогой. Это верно лишь в том смысле, что все они — и Марина Семенова, и Галина Уланова, и Татьяна Вечеслова, и Ольга Иордан, и Наталия Дудинская, и Нина Анисимова, и Алексей Ермолаев, и Вахтанг Чабукиани, и Андрей Лопухов, и Николай Зубковский, и Константин Сергеев, и другие их сверстники — строили новый театр. Но задачу эту они понимали вовсе не одинаково, и, выходя па сцену, каждый отстаивал свое. Даже когда задача эта была так близка, как у Ермолаева и Чабукиани — признанных родоначальников героического стиля нашего балета, — конкретное ее понимание и средства, которыми она разрешалась, различались.

Это время отмечено ожесточенными спорами о судьбе хореографии. Спорами не только словесными, но и происходившими на сцене, где приверженцы того или иного пути утверждали свою правоту совершенством своего искусства.

Те, кто мыслил развитие балетного театра лишь как простое продолжение прежнего, стремились воссоздать это прежнее в еще более блестящем виде. Те, кто создавал в советском балете новое, до того небывалое, делали это с огромной страстностью. Не все, что расцветало в ту пору,

оказалось плодотворным и достойным продолжения, но почти все было отмечено высочайшим уровнем мастерства.

В искусстве балерин тех лет можно заметить и приверженность к виртуозному блеску ослепительного танцевального парада, и склонность к романтическому танцу, и тяготение к смелым преобразованиям характера, к драматическому перевоплощению.

Не всегда можно утверждать, что в творчестве какой-то балерины безраздельно господствует одно из этих стремлений. Гораздо чаще они пересекаются. Но уже современники говорят о преобладающей тенденции творчества каждой актрисы.

Среди дарований первого поколения Вечесловой принадлежало заметное место. Что же принесла она на сцену? В тридцатые годы стремление воплотить «жизнь человеческого духа» стало знаменем балетмейстерского искусства. Активнее других была балетная драма. Возникали новые герои и героини, непохожие на прежних и друг на друга. Вечеслова раньше и естественнее многих овладевала драматическим в балете.

Один из виднейших критиков той поры писал: «Вечеслова показала себя замечательной не танцовщицей только, а балетной актрисой, драматически-балетной, равной которой, в смысле именно полной непосредственности и органической стихийности переживаний подлинных, а не "условных" эмоций, эмоций, нашедших себе совершенные художественные формы, мы не встречаем на балетной сцене».<sup>4</sup> Другой словно вторил ему: «Татьяна Вечеслова — это, поистине, Комиссаржевская балетного спектакля!»<sup>5</sup>

Такие свидетельства примечательны. От них не отмахнешься. Вечеслова — прежде всего актриса. Это заметили сразу. Появление хореографической драмы дало ей возможность раскрыть свой артистический талант. Она выступала в «Бахчисарайском фонтане», в «Утраченных иллюзиях». Роль Заремы вошла в число самых значительных ее созданий. Она имела успех, как Флорина в «Утраченных иллюзиях», Параша в «Медном всаднике». Она была Коломбиной в «Карнавале», Лизой в «Тщетной предосторожности». Вечеслова — непременная участница и новых танцевальных балетов. Она — Маниже в «Сердце гор» и Паскуала в «Лауренсии».

<sup>4</sup> Д. Тальников. Искусство балета. «Литературная газета», 1935, 25 июня.

<sup>5</sup> М. Козаков. Московские впечатления о ленинградском балете. «Литературный Ленинград», 1935, 2 июля.

Старинная «Эсмеральда» оказалась как будто нарочно созданной, чтобы в один вечер продемонстрировать разнообразные возможности артистки: в начальных сценах — несравненный комедийный дар, в финале — незаурядное драматическое дарование. На балу у красавицы Флер де Лис, переходя от веселого танца к дышащему страданием и ревностью дуэту, и от него снова к легкому, нарочитому веселью, Вечеслова как бы давала заглянуть в душу своей героини, разглядеть, что пряталось за ее внешней беспечностью. Центральное место — дуэт с поэтом Гренгуаром на балу. Здесь Эсмеральда встречает офицера, спасшего ее от гибели и поразившего ей сердце. Скорбный дуэт как бы прославляется веселыми танцами цыганок. Потрясенная Эсмеральда вынуждена плясать для гостей, и она овладевает собой и пляшет, и вновь теряя себя, возвращаясь к своей несчастной любви. От веселого танца переходя к дышащему страданием и ревностью дуэту, а от него снова к легкому, нарочитому веселью, Вечеслова давала заглянуть в душу своей героини, разглядеть, что пряталось за ее внешней беспечностью.

Привезенный в тридцать пятом году в Москву балет «Эсмеральда» и, прежде всего, удивительная игра Вечесловой заставили во многом по-новому задуматься о реалистическом отражении жизни на подмостках балетного театра. А тайна этой игры была в безукоризненном владении интонациями танца и смелом их преобразении, в выразительной, острой мимике и необыкновенно глубоких, живых глазах. И все-таки не живая игра глаз, не мимика, не правдивый жест, сколь они ни были драгоценны, стали основной сферой артистизма Вечесловой. Этот артистизм полнее всего проявлялся в искусстве танца.

Как часто в балете даже у самых замечательных танцовщиц наступает некое мгновение, когда они, как бы забыв обо всем, чуть ли не произносят: «А вот теперь я вам покажу, как я танцую!» У Вечесловой такого мгновения не было никогда. Не то чтобы она не умела заворожить искрометным блеском. Вечеслова училась у Вагановой и всеми тайнами ее школы владела. Недаром имя Вечесловой постоянно называют в числе тех, в ком ярче всего воплотилась прославленная вагановская педагогическая система. Но, будучи виртуозной танцовщицей, она не любила всякий раз заново доказывать свою виртуозность и заставлять зрителя заново ей удивляться. Виртуозность была постоянным свойством танца Вечесловой, и актриса заботилась прежде всего о том, чтобы зритель понял, что она танцует, а не только, как она танцует. И понял не из

миимики, не из взгляда, не из жеста, а из самого танца. И не просто понял, а почувствовал.

Сергей Юткевич, говоря о Вечесловой, заметил: «Ей удалось полностью добиться уничтожения той грани, которая обозначает, переход от танца к драматической игре, той самой малозаметной, но значительной грани, часто отделяющей на наших глазах хорошую техничку-балерину от беспомощной актрисы. Дело не только в том, что Т. Вечеслова с необычайной легкостью справляется с "классическими трудностями классических вариаций", но в том, что самый танец ее драматизован, осмыслен, эмоционален».

Вечеслова верила в одухотворение танца. Пушкинский «душой исполненный полет» был для нее не красивой фразой, приличествующей для повторения в торжественных случаях. Он был и остался смыслом ее жизни.

Она жаждала определенности, цельности психологических красок танца. Ее не влекло расплывающееся, подспудное, еле уловимое, зыбкое, она не любила игру полутонами. Она предпочитала точность, даже резкость красок. Но этих красок должно было быть много, вся палитра. И чем больше в роли было магической перемены красок, тем ярче оказывалось искусство Вечесловой.

Вечеслова была актрисой одержимой, увлекающейся каждым новым сюжетным поворотом. А там, где зримою сюжета не было, казалось, что Вечеслова создавала его сама силой своего воображения и выходила к зрителю переполненная живыми впечатлениями, ее поразившими.

Кто не видал актрису на сцене, уловит эту, может быть, важнейшую черту таланта Вечесловой в манере ее письма. Вещи и события, которые оставили актрису равнодушной, выпадают из поля ее зрения. То, что она пишет, она пишет из внутренней необходимости излить давно передуманное. Оттого-то нас и волнуют слова, на первый взгляд совсем бесхитростные и порой даже чуть-чуть наивные.

Дело тут не только в том, что перед нами книга одаренного литератора. Кстати, книга эта написана без помощи литературного редактора, едва ли не обязательного участника создания актерских мемуаров. От первой до последней строки она написана рукой и сердцем актрисы.

Стиль ее книги, то задумчивый, то торопящийся выговориться, волнует именно оттого, что не создан искусственно. Он, как и роли Вечесловой, чистосердечен, он — ее природа. Читая мемуары актрисы, мы узнаем в ней человека



с открытым сердцем. С ней можно спорить, соглашаться или не соглашаться, но отказать ей в искренности нельзя.

Этим покоряла она и на сцене. Знакомясь с первыми главами книги Вечесловой, читатель, видимо, обратил внимание на то, как быстро рождались многие важнейшие ее роли. Иные из них оказывались даже блестящими экспромтами; актриса выходила на сцену после единственной репетиции, а то и вовсе без нее. В ее искусстве не последнее место принадлежало живой импровизации. Слишком глубоко коренилось в Вечесловой свое отношение ко всему на свете, и это свое, собственное отношение к миру она и несла зрителю. Всякая балеринская партия, которую она до того видела на сцене, как бы примерялась ею к своему дарованию. И чем больше роль нравилась, тем активнее входила актриса во все ее детали и оттенки. Когда же представлялся случай выйти в этой роли на сцену, отношение к ней бывало уже сложившимся.

Не было, впрочем, надобности и в специальном техническом вооружении перед каждой новой партией. Virtuозность Вечесловой, о которой уже говорилось, состояла не в том, чтобы щеголять броскими и лучше других удающимися движениями. Она заключалась в равноценном и гармоничном владении всем арсеналом танца. И, как заражают нас своим волнением ее как будто бы без труда написанные фразы, так волновали самые простые ее движения, в одухотворенности которых соединялись сердечный порыв и высокая техника танца.

Вечеслова была очень техничной танцовщицей. Это дало ей возможность танцевать чуть ли не все балеринские партии, какие были в репертуаре театра имени С. М. Кирова: не только принесшие ей заслуженный успех (Китри в «Дон-Кихоте», Аврору в «Спящей красавице» и множество других), но и далекие от ее артистической природы и не оставившие серьезного следа (Лауренсию в одноименном балете или Одетту-Одиллию в «Лебедином озере»). С техническим воплощением любой партии Вечеслова справлялась неизменно.

Техника танца не сводилась для нее к технике виртуозных движений: то была техника всех движений, без всякого исключения. Каждое движение, легкое и трудное, заведомо броское или, как правило, малозаметное, могло стать важным и выразительным в характеристике исполняемого ею персонажа. Таким становился ее бег на пальцах; в нем были и естественность, и особая легкость, и ощущение земли, лежавшей под ногами. Такими оказывались необыкновенно совершенные в ее исполнении мелкие движения. Такими были у

нее фуэте, ныне столь ценимые, и пируэты, бесконечно разнообразные и легкие.

В движениях классического танца Вечеслова искала характерное. Это достигалось не простым насыщением классики элементами характерного и гротескового танца, не только переходом к тому жанру, который в балете называется полуклассикой. Хотя и здесь Вечеслова была чрезвычайно искусна, и такие ее роли, как несравненная белая кошечка в «Спящей красавице», как Нунэ в балете «Гаянэ» или Оксана в «Тарасе Бульбе» Лопухова и прежде всего, разумеется, Маниже в балете Вахтанга Чабукиани «Сердце гор», тому прямое подтверждение. Но стремление к характерному, а вернее сказать, к характеристической окрашенности движения, его ритма, манеры его исполнения отличало Вечеслову и в самой строгой классике.

В ролях, созданных как воплощение чистой красоты, как осуществление идеала, иные танцовщицы больше всего идеальностью и дорожили. Они стремились сохранить ее; одни — безукоризненным повторением прекрасных форм танца, другие, как Уланова, прибавляя к гармоническим танцевальным формам душевную гармонию утверждаемой ими в искусстве совершенной личности. Вечесловой была чужда отвлеченность классического идеала, она стремилась прибавить ему земной конкретности, пусть даже ценой сомнения в его безупречной идеальности. Конкретность стала ее целью. Конкретность в классических *pas de deux*, в классических вариациях, в традиционных *grand pas*. Ее Аврора была не только прекрасной мечтой принца, но и проказницей и озорницей. Ее Китри — не Дульсьиня Тобосская, а разбитная дочь трактирщика.

Здесь, к сожалению, нет места, чтобы обстоятельно показать, что и тот и другой подход к классической хореографии правомерны и оба служили дальнейшему развитию искусства танца. Но путь, избранный, или, вернее, свойственный Вечесловой, более непосредственно отвечал стремлению балетного театра к драме как к столкновению характеров. Путем этим шла не одна Вечеслова, но и многие другие артисты ее поколения. Защитники характерного в классическом танце, эти актеры опережали балетмейстерские искания той поры, в которых драматическое сосредоточивалось нередко лишь в мимике и пантомиме. Если, оставив сцену, Вечеслова оказалась близким сотрудником Л. Якобсона, Ю. Григоровича, И. Бельского, стремящихся к углубленной обрисовке характеров в танце, то предпосылки этого были уже в ее собственном творчестве.

Стремление к характерному определило и круг ролей Вечесловой. Каждая из них оказывалась новой и неожиданной. Можно было подумать, что Вечеслова стремится воплотить на сцене все варианты женского характера. Она бралась за роли самые разнообразные, комические и трагические, лирические и героические. Все ли они в одинаковой мере удавались? Вовсе нет. К примеру, лирика так и не заняла большого места в творчестве актрисы. Но диапазон ее лучших ролей огромен.

Определить амплуа Вечесловой нет возможности. Она — трагическая актриса (Эсмеральда, Зарема, Джульетта), и она же актриса острокомедийного репертуара (Паскуала, Нунэ, Лиза). Как все это совмещалось? Ведь в Паскуале мы видели совсем другую Вечеслову, нежели накануне в Эсмеральде, не узнавали ни одной из так ясно запомнившихся черт ее артистического облика.

Тут давала себя знать еще одна важнейшая черта таланта актрисы: его удивительная отзывчивость. Стоило Вечесловой взяться за новую роль, и она как будто бы перерождалась, приметы роли овладевали ею всецело.

Многомерность видения была свойственна актрисе уже при первом подходе к роли. Вечеслова не знала единственно возможного ее толкования. Каждая роль представляла перед ней разными своими ипостасями. Ее всегда захватывала возможность бросить дерзкий вызов установленным представлениям. Недаром искусство Вечесловой дышало глубиной и неподдельным оптимизмом.

Не только в классических спектаклях, но и в современном репертуаре Вечеслова спорила со своими предшественницами. Порой она побеждала их, порой становилась с ними вровень, иногда — а она не боялась самых рискованных опытов — преимущества оставались за предшественницами. Но и тут она подкупала своеобразием, внутренней правдой. Таким было ее исполнение Джульетты после Улановой, Джульетта которой — одно из самых прекрасных ее творений — поныне остается несравненной.

Но Вечеслова не состязалась с Улановой. Она увидела в Джульетте другую роль и эту другую роль играла. Обе актрисы утверждали душевную жизнь как отличительную черту человека, как первую примету человечности. Но там, где Джульетта-Уланова поражала душевной чистотой, трепетным пробуждением первого чувства, становлением характера, вынужденного отстаивать свою душевную цельность, Джульетта Вечесловой захватывала ранней страстностью и беззаветной решимостью следовать внезапно налетевшей

страсти. Улановская Джульетта выросла вместе со своей любовью. А для Вечесловой самая возможность любить беззаветно и безрассудно, как Джульетта, была утверждением ее человеческого величия. Джульетта Вечесловой была смелым вызовом тем, кто потерял себя, кто лишил себя естественной человечности, кто разучился следовать своим душевным склонностям.

Танец Вечесловой был овеян дыханием времени. Но современность его состояла не в формальных особенностях и не в простом воспроизведении особенностей окружающей жизни. Вечеслова черпала выразительные средства из всех сфер танца, она говорила на всех его языках, легко овладевая любой формой — от акробатического «Щелкунчика» до бытового «Медного всадника». Что же до прямого изображения жизни, то нынешний день, как известно, отображен в балетном искусстве очень скупно. Лишь трижды довелось Вечесловой быть на сцене нашей современницей.

В юные годы она исполняла вслед за Е. М. Люком роль Тао Хоа в балете «Красный мак»; позднее эта роль вновь вошла в репертуар актрисы при возобновлении балета в 1949 году. В годы войны она впервые исполнила роль Нунэ в балете «Гаянэ». В пору артистической зрелости Вечеслова танцевала заглавную роль в балете В. Бурмейстера «Татьяна», вдохновленном мужеством героини Отечественной войны Зои Космодемьянской. Вот и все.

Балет «Татьяна» был, пожалуй, одним из самых серьезных в те годы опытов создания спектакля о нашем времени. Уступки натурализму и просчеты не могли заслонить удачных попыток рассказать о сегодняшней жизни языком образного танца. Прежде всего, здесь надлежит вспомнить о допросе Татьяны, захваченной гитлеровцами, в застенках гестапо. Танец Вечесловой-Татьяны в окружении четырех эсэсовцев свободный от бытоподобия и наиболее балетный (даже лохмотья, в которых здесь появлялась актриса, куда больше походили на традиционный наряд балерины, нежели китель с погонами и орденами, который был на ней в других сценах), стал символом и образом сопротивления.

Татьяна с ее живой человеческой душой и механизированные фашистские солдаты сталкивались лицом к лицу в сражении более решительном и трудном, чем вооруженный бой. И мы воочию убеждались, что живую душу человека не убить и не растоптать, что пока она жива, его не оставит стремление к свободе.

Этот недолго проживший спектакль заставил по иному взглянуться в прежние работы Вечесловой. Столь разнообразные, всегда конкретные и часто далекие от судьбы нашего современника, все они вдруг оказались как-то связанными с ролью отважной советской девушки.

Разнообразие работ Вечесловой лишь на первый взгляд кажется пестрым калейдоскопом. Все они связаны единой мыслью и единой темой — главной темой всего творчества актрисы: защитой и утверждением душевной свободы. Оттого с такой страстностью и бралась Вечеслова за столь далекие друг от друга роли, что для нее было священо каждое проявление сердечного порыва. Недаром Зарема у нее, как у Пушкина, не становилась преступницей, — она любила.

Уланова утверждала на сцене душевное совершенство, и легкая дымка печали, окутывавшая ее великие творенья, была скорбью о том, что совершенство это еще не полностью обретоено миром. Целью Улановой был прекрасный человек. Целью Вечесловой был свободный человек, и всякое утверждение его свободы — шла ли речь о защите родной страны от нашествия варваров или о праве не приказывать страдцу, а любить, кого оно любит, — было высшей радостью.

Время отодвигает в тень показное и ходульное, все, что в балете находило особую питательную среду в дурных традициях и пережитках императорской сцены и советской идеологической фальши. Обращаясь к искусству Вечесловой, как и к искусству многих других советских актеров — ее современников, мы обнаруживаем, что лучшее в их творчестве было связано с благородством целей революции. Вечеслова была верна себе, верна простым и естественным ощущениям человека, освобожденного от рабства, от неравенства, от узаконенной несправедливости. Поэтому в ее искусстве всегда жила подлинная человечность. Балерина выходила на сцену, чтобы отстоять драгоценность душевного мира каждого своего героя, и этим помогала людям жить.

Вчитываясь в ее книгу, мы еще раз ощущаем это. Даже описания дней, проведенных на озере Селигер, не имеющие как будто бы никакого отношения к премудростям классического экзерсиса — ну, мало ли где проводят люди отпуск! — оказываются очень важными для постижения природы творчества и таланта Вечесловой. Они погружают нас в ревностное ощущение жизни, свойственное актрисе, не оставлявшее ее на сцене.

Кто-нибудь упрекнет мемуары Вечесловой в излишней чувствительности, быть может, даже в старомодности. Наш век

загроможден обилием впечатлений. Но часто впечатления эти скользят по поверхности. Сегодня можно объездить целый мир и привезти, не считая новинок домашнего обихода, лишь пустое сердце, которое взял с собой. А можно уехать на лето в деревню и увидеть целый мир. Важно не что видеть, а как смотреть.

Вечеслова смотрит, доверяясь впечатлению, впитывая его, дыша им. Она может обмануться, разувериться, но не может не верить. Она страстно верит в большие и громкие слова, — счастье, радость, горе, любовь, — которые бывает так неловко повторять вслух. Вот они и могут кому-то показаться — не только в окружении чудес кибернетики, но даже рядом с автомобилем, — несколько старомодными. Так старомоден и обыкновенный соловей рядом с усовершенствованной механической птицей, которая пришлась по душе китайскому императору.

Меняются стили, меняются вкусы, меняются нравы. Но различие между живым и искусственным соловьем остается даже тогда, когда они поют одну и ту же песню. Выдав свое волнение в воспоминаниях, Вечеслова, сама того не желая, объяснила, почему она была актрисой и за что ее любили зрители.

Нет судьбы нелепей и несправедливей, чем у артиста балета. О его сверстниках еще говорят: «молодой художник», «подающий надежды писатель», «начинающий композитор», «новый дирижер», «впервые выступающий певец», — а он уже напряженно отсчитывает годы, после которых искусству не совладать с природой. К тому же его искусство никак не запечатлеть — оно не поддается ни описанию, ни изображению, даже всемогущей киноплёнке покамест не удастся точно повторить всякий раз заново свершающееся на сцене чудо бессловесного откровения.

Оттого так дорог танцовщику нынешний день, нынешний спектакль, нынешний успех. Он не ждет, что его оценят по заслугам потомки. Артист балета живет нынешним днем, порой готовясь к завтрашнему, порой гоня от себя мысли о нем.

А когда, наконец, наступает прощание со сценой, выясняется, что уходит все: привычный труд, привычный уклад каждого дня, привычные занятия и интересы. Уходит обременяющее и радующее любопытство публики. Порой уходят даже друзья, с которыми прошла сценическая жизнь, — все уходит, кроме дарования.

И чем оно значительнее, тем настойчивее ищет оно места в новой жизни, которая начинается. Ищет места и дарование, и накопившийся опыт, и выработанный вкус, ищет места

неодолимая надобность «высказать себя». Это стремление выходит за пределы личного творчества. Как некое подобие материнства, возникает забота о тех, кому уступаешь место на сцене. Возникает жизнь для них и ради них.

Переполненное сердце художника, которое и есть его дарование, вновь и вновь обращается к искусству, уже неотделимому от его жизни. Так родилась книга Татьяны Вечесловой. Это не воспоминания. Картины детства перемешаны здесь с размышлениями о достоинствах и недостатках нашей хореографической школы, а фронтовые эпизоды соседствуют с раздумьями о творческой фантазии. Перед нами не рассказ о жизни, а ее объяснение, не автобиография, а исповедь.

Вечеслова рассказывает не обо всем, что видела и пережила. Накопленного хватило бы, думается, на целый ряд сочинений, совсем иных, чем это (и будем надеяться, что Вечеслова их напишет). Но самое главное сказано здесь.

Пересказывая запомнившееся, Вечеслова толкает к размышлениям большим и серьезным. И, задаваясь вопросом, о чем написана эта книга, — понимаешь: о назначении художника. Для Вечесловой, как и для ее товарищей и учителей, искусство не забава и не профессия. Оно — часть жизни, ее продолжение, ее смысл.

Незабываемое волнение окутывало прощальный, юбилейный спектакль Вечесловой, когда актриса, которой было тогда сорок три года, навсегда прощалась со сценой. Тяжело артисту, по всем житейским понятиям еще не старому, уйти со сцены, которой отдана была вся жизнь, все помыслы. Вечеслова — одна из самых известных балерин, ушла со сцены в расцвете сил. На юбилейном спектакле она танцевала блистательно. Можно было пордумать, что двадцать пять лет артистической деятельности не только позади, но и впереди. Один из товарищей актрисы в тот день ее спросил: «Не рано ли Вы уходите?» И она ответила: «Лучше раньше, чем позже!»

А ведь артисту дорог каждый шаг на сцене, и разве не естественно стремление продлить свое пребывание на ней? Тем более, что большому танцовщику зритель охотно прощает неизбежные с возрастом слабости и промахи? Этой снисходительности и боялась Вечеслова больше всего. Сцена была ей дорога не только тем, что там прошла ее жизнь, но и тем, что все, увиденное ею на подмостках, было самым лучшим, может быть, даже в мире. Она привыкла спрашивать с себя в полную меру. Так неужели ради нескольких лишних лет унизить искусство своим бессилием, уронить его достоинство?

Нет, этого часа она не могла дожидаться. Мысль о том, что он, может быть, близок, торопила.

Высокий уровень искусства, которому отдала всю жизнь, был для Вечесловой обязательным требованием и к своему театру и к себе. Свои возможности на дальнейшее актриса оценила критически, пожалуй, даже чересчур строго. Стало быть, отвечать этим высоким критериям придется тем, кто заменит ее на сцене. Она может быть им полезна. И вскоре Вечеслова стала педагогом-репетитором в том же театре оперы и балета имени С. М. Кирова, где прошла ее жизнь актрисы. Можно долго рассказывать об артистических успехах Вечесловой, ее популярности, ее славе. И вот от всего этого актриса отказалась, Окончился юбилейный спектакль, Татьяна Вечеслова, вчера еще знаменитая балерина, должна была начать новую жизнь.

Вскоре она стала педагогом-репетитором в том же театре имени С. М. Кирова, где прошла ее жизнь актрисы. Педагог-репетитор стоит за кулисами, его не видит зритель, его имя часто не обозначено в афише, но делает он все то же прежнее свое дело: служит искусству. Впрочем, нет, то-то и оно, что не служит, именно не служит, потому что искусству нужны не служители, а рыцари. Он борется за искусство. Борется, вооруженный всем, что дал ему свой сценический путь. Борется, не думая уже о себе.

Обязанности педагога-репетитора многообразны. У артиста балета нет текста, по которому он мог бы выучить роль, — педагог заменяет книгу. Артист не всегда может разглядеть себя во время танца — педагог заменяет зеркало. Часто педагог бывает помощником артиста, иногда его учителем, изредка его вдохновением. Педагогом, сочетавшим все эти качества, и стала Вечеслова. На ее плечи легла часть балетов устоявшегося репертуара. Но не случайно основной сферой ее деятельности стала подготовка новых спектаклей.

В годы, когда Вечеслова начала свое педагогическое творчество, на сцене Кировского театра один за другим появились новые балетные спектакли. За короткий срок их было создано семь: «Тарас Бульба», «Спартак», «Каменный цветок», «Тропую грома», «Хореографические миниатюры», «Берег надежды» и «Отелло». Можно по-разному оценивать тот или другой, но большинство из них остается достижениями коллектива и его напряженных исканий.

Вечеслова была горячим и неприменным участником этих исканий. За исключением балета «Тропую грома», поставленного К. Сергеевым, в каждом из новых спектаклей



есть ее доля, ее вклад: ведущие роли в этих балетах исполнители подготовили вместе с ней.

Помощи Вечесловой искали Борис Фенстер, Леонид Якобсон, Юрий Григорович, Игорь Бельский, Вахтанг Чабукиани. Как непохожи эти балетмейстеры друг на друга! А Вечеслова умеет понять каждого, уловить направление его мысли, ощутить особенности его почерка. Наверное, с Вечесловой не очень легко работать: она никогда не была покорной исполнительницей воли балетмейстера. И если что-то вызывает внутренний протест, она спешит об этом сказать. И все-таки все балетмейстеры, работавшие с ней, принимаясь за новый балет, снова зовут Вечеслову. С ней после «Спартака» ставил Леонид Якобсон «Хореографические миниатюры»; с ней после «Тараса Бульбы» начинал Борис Фенстер работу над «Маскарадом».

Вечеслова работала с солистами, с исполнителями главных ролей. Если вспомнить, что в те годы молодые актеры получили доступ к исполнению ведущих партий как в старых, так и в особенности во вновь создаваемых балетах, легко понять, что Вечеслова стала одним из основных воспитателей нового поколения ведущих танцовщиков и танцовщиц. С ней работали и уже завоевавшие к тому времени известность Инна Зубковская, Любовь Войшнис, Нинель Петрова, Аскольд Макаров и более молодые: Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Галина Кекишева, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Эмма Менчонок, Александр Грибов, Игорь Чернышев, Анатолий Гридин, Анатолий Нисневич и и многие другие. Вечеслова верит в дарование каждого и умеет вселить эту веру в актера.

Вечеслова — педагог, стремящийся не только подсказать выразительные детали и помочь отточить технику танца, но прежде всего пробуждающий в молодом артисте художественное чутье. Сплошь и рядом юные танцовщики, приходя в театр, отлично владеют техникой, но не ведают, как поставить ее на службу искусству. И в самом деле, где кроется переход от ежедневного экзерсиса, от строгих правил классической формы танца к умению найти отклик в сердцах людей? Вечеслова знает этот секрет. В практической работе над каждой танцевальной партией, над каждым движением, она умеет открыть актеру смысл и эмоциональную значимость того, что он должен сделать. Вечеслова думает и о форме роли, но она требует от артиста сознательного владения этой формой, заставляет его пережить то, что потом должен будет пережить зритель.

Забота о воспитании в актере художника, человека, выходит далеко за рамки репетиционных часов. Вечеслова сегодня увлечет молодежь в Эрмитаж, чтобы показать скульптуру, в которой воплотился характер не дающегося им движения, а завтра вдруг исчезнет с ними из города, оказывается, ездили поглядеть, как чернеет и тает снег, как набухают почки, как просыпается природа. Действительно, разве могут юноши и девушки, не ощутив дыхания природы, встретиться с ней в балете «Каменный цветок», где природа — такая же героиня, как и те, чьи роли они исполняют?

Конечно, путь пробуждения индивидуальности артиста, которым идет Вечеслова в своей педагогической деятельности, не всегда приводит к цели. Ведь успех определяют не только упорство педагога, но и возможности артиста. Зато уж что сделано, то сделано по-настоящему! Здесь не остается места для подделок под искусство, для бездушной формальной правильности. Вечесловой или приходится после долгих репетиций и напрасных надежд признаваться: «Нет, ничего не вышло», или ее воспитанники приносят на сцену подлинное, одухотворенное искусство. Говорят, что бессмертие — в детях. Продолжение жизни большого актера — в его учениках. Татьяна Вечеслова — яркий человек и художник. Ею восхищаешься и тогда, когда с ней не соглашаешься, ибо и спор с ней плодотворен, а ее присутствие в театре — противоядие против ремесленничества, которое, к сожалению, порой владеет балетной сценой.

Нет надобности объяснять, что не все, даже и доброжелательные замечания, бывают справедливы, и не со всеми, даже и справедливыми замечаниями, автор соглашается. Обсуждение какой-нибудь не столь уже и значимой детали нередко выросло в спор о главенствующих проблемах искусства, в котором выяснились не только точки соприкосновения, но и разногласия, порой весьма серьезные.

И в самом деле, где кроется переход от ежедневных упражнений, от строгих правил классической формы танца к умению найти отклик в сердцах людей? Вечеслова знает этот секрет, она постигла его на собственном опыте. В практической работе над каждой танцевальной партией, над каждой фразой она умеет открыть актеру смысл и эмоциональную значимость того, что он должен сделать. И это не просто разговоры о содержании роли. Нет, это совместные поиски ее формы, ни одна деталь которой не ускользает от внимания Вечесловой. Но она требует сознательного владения этой формой, заставляет актера пережить то, что потом должен будет пережить зритель.

Однажды Вечеслова одновременно готовила к выступлению в роли Джульетты двух балерин: Ирину Колпакову и молодую Наталию Макарову. Случай привел меня увидеть репетиции и с той и с другой, а затем увидеть Вечеслову на первых спектаклях обеих. И если две Джульетты ни в чем не были похожи друг на друга, то Вечеслова от одного спектакля к другому ничуть не изменилась: я увидел то же возбуждение, то же сочувственное внимание, ту же страстную заинтересованность в победе. Я не удержался и спросил: «За кого же вы все-таки волнуетесь больше?» Вечесловой, должно быть, показалось, что я иронизирую, и она вызывающе ответила: «За ту, которая на сцене!»

И действительно, в жизни дорожающая личными пристрастиями и своими субъективными вкусами, Вечеслова как-то вдруг освобождается от них, когда смотрит спектакль. На сцене — актриса, с которой она связана давнишней и тесной дружбой, роль подготовлена при ее, Вечесловой, непосредственном содействии, она ждала этого дня с нетерпением, а теперь, стоя рядом с вами в ложе, мрачно повторяет: «Никуда не годится. Простых вещей не умеет. Да что с ней, в самом деле? Очень плохо!» И скажет она это не только соседу, но и самой актрисе, да еще прибавит то, самое горькое, о чем другим и сказать бы не рискнула. А завтра на сцену выйдет актер, с которым она давно не в ладах. Но, если он будет хорош, Вечеслова первая признается: «Не люблю его, но хорошо. Ничего не скажешь!»

И это не точно взвешенная объективность, нет, — это самозабвенная преданность искусству. Оно для актрисы просто больше, чем все, что есть у нее личного, да ведь и все личное так или иначе тоже связано у нее с искусством. Поэтому даже когда с ней не соглашаешься — а Вечеслова не из тех, кто имеет наивность думать, что он всегда прав, — ею восхищаешься, ибо и спор с ней плодотворен, а присутствие в театре таких людей, как она, — противоядие против ремесленничества, которое, к сожалению, порой владеет еще балетной сценой.

Таким противоядием против ремесленничества, против равнодушия, против холодного, делового театра, должна стать и написанная ею книга, которая, мне думается, найдет отклик у читателя, даже если он никогда не бывал в балете (не говоря уже о ленинградцах, для которых рассказанное Вечесловой — часть их собственной жизни).

Вечесловой часто случалось первой среди сверстников пускаться в неведомые плавания. Она была первой советской

балериной, представлявшей наш балет за рубежом, — предвестницей нынешних бесчисленных гастролей, когда вместе с Вахтангом Чабукиани отправилась за океан. Восторженные статьи американских газет об ее искусстве уже тогда, в 1934 году, были признанием могущества нашего хореографического театра.

Первой среди сверстниц перешла Вечеслова к работе с молодыми артистами, начала раздавать накопленное. Нередко первой в театре поддерживала она новое, рождавшееся на его подмостках, ополчалась против старого, не дававшего дышать.

Первой задумалась Вечеслова и о подведении итогов. Задумалась рано — по житейскому счету, до старости еще далеко, и впереди много повседневных практических дел, репетиций, спектаклей, удач и неудач. Но, вот уж, воистину, «лучше раньше, чем позже», — ведь этому нетерпению мы и обязаны книгой, которую читатель держит в руках.

1964

## ДВЕ ЖИЗНИ ВЕЧЕСЛОВОЙ

На Комаровском кладбище была горстка людей, человек пятнадцать, немногим больше. Кратких надгробных речей было две или три. Так закатывалась одна из самых ярких звезд русского балета советской поры. Я помнил ее прощание со сценой: в зале, буквально, яблоку негде упасть, не смолкает гром аплодисментов. Балерина прощалась со сценой, не дотягивая, как другие, до житейской старости, и еще могла щегольнуть прежним блеском. Она была любимицей публики, точнее, у нее была публика, любившая ее больше, чем других балерин, а это неопровержимый знак самобытности. И дом у нее был полон людей, самых разных, не только балетных, и тоже был шумным, не просто гостеприимным, а привлекательным. Там я впервые услышал гитару Сорокина, чем-то бывшую сродни Вечесловой, и не только потому, что Вечеслова танцевала цыганку Эсмеральду. И вот все это кончилось, словно ничего не было.

Конечно, и при жизни слава Вечесловой не обретала равноценных официальных соответствий. Ей явно недодали значков и наименований, которыми щедро были усыпаны иные ее сослуживицы, даже и младшие. Но это — обыденная несправедливость, естественное нежелание начальства ценить людей по заслугам перед страной. Но высшими наградами ее

обходили не потому, что она была диссиденткой. Отнюдь не была. Ее занимала внутренняя политика балета, распри и противоборства группировок, в которых она не раз активно участвовала, но большая политика была ей чужда, неинтересна. Вышучивая сходство моих, тогда еще густых, бровей с брежневскими, она, конечно, смеялась не только надо мной, но и над ним, однако далее ее фрондерство не шло. Скорее напротив, она подчас ощущала себя обязанной оправдывать государственные деяния, которые не могли ей нравиться. Словом, принимала жизнь, как есть, а искусство тоже принимала таким, каким оно оказывалось.

Годы молодости, да и вообще сценические годы пришлось у нее на торжество и упадок балетной драмы, как говорят «драмбалета». Одной из лучших ее ролей не случайно была Эсмеральда, едва ли не главный ориентир «драмбалета» в классическом наследии. Вечесловой, не меньше, чем Улановой, «драмбалет» обязан тем, что жил, доходил до зрителя, даже порой его очаровывал. Обе они дорожили содержанием балета, толкуя это смутное понятие в обоих его смыслах — и как сюжетно-действенное движение, и как проступающее в танце преображение души. В начале карьеры балерины, учившиеся к тому же в одном классе, стояли как бы рядом. Говорят даже о несправедливости судьбы, вознесшей одну и задвинувшей другую. Замечу лишь, что позднейшее преимущество Улановой обусловлено тем, что в балансировании между танцем и игрой, между классичностью и характером, Уланова держалась ближе к танцу, к его классичности, и это, в конечном счете, возвысило ее над временным, продлило жизнь ее творений, и их успели уразуметь. Вечеслова с большей страстью отдавалась именно временному, хоть и не выходявшему за пределы времени, но с яростной силой запечатлевая тогдашнюю жизнь души, ее тогдашний голос. Это мы запоздало возносим вечное над временным, забывая прорезавшееся в краткие периоды, порой мгновения, но определявшее судьбы и уже этим сказывавшееся на вечном.

Если бы я не боялся быть неверно понятым, я бы сказал, что в танец Вечесловой подчас врывается мимолетный гений. Этим словом мы обычно обозначаем масштабы. Гений для нас это Шекспир, Тициан, Бах, Гоголь. Уже к Анне Павловой и даже к Баланчину это слово прилагают оглядываясь. Но я не о всеохватности таланта, я не хочу его преувеличивать — преувеличенные похвалы для истинного артиста оскорбительнее, чем брань, — я о живом дыхании танца

Вечесловой, о прямоте и неподдельности страстей и скорбей, которые она умудрялась в него вместить.

И не только умудрялась сама, — такое бывает, хоть и не часто. Она умела извлекать гений, живой дух из других, учить других этому извлечению собственной души, ее раскладыванию на танцевальной ткани по крохам, призванным потом соединиться в танцевальном потоке в крик души, в откровение, в отчаяние. Конечно, она учила этому людей одаренных, я видел у нее на репетициях Осипенко, Колпакову, Макарову. И видел, как рядом с ней они выплескивали то, что в них, разумеется, было от бога, но сперва не находило выхода к танцевальным построениям, технически им доступным.

Другие репетиторы помогали преодолевать трудности танца, овладеть танцем. Вечеслова помогала преодолевать трудности души, овладевать своей душой, непрерывно балансируя между беспощадной холодностью расчета и безотчетностью порыва, чем, собственно, и создается, и отличается от остальных танцовщиц балерина. Репетировала Вечеслова не столько драмбалеты, сколько традиционную классику и неоклассику, роли, которые не танцевала, а порой и не стала бы танцевать, но именно в них проступали лучшие стороны ее собственного сценического артистизма. На это ушла вторая часть жизни, не менее уникальная, чем первая.

Мне даже кажется, что совершенно уникальная. В театре появлялось немало хороших репетиторов, но колдунья, выворачивавшая души актеров и распинавшая их на танцевальном кресте, была, сколько я знаю, одна. Ее репетиции показали мне и границу между мастерством и искусством, и пересечение границы, преобразование мастерства в искусство. Но она показала это не только мне, а, что гораздо важнее, актерам, с которыми работала, и в каждом их выходе на сцену, даже и позднейшем, доля Вечесловой присутствовала. Вечеслова опять отдалась времени, времени оживления и подъема нашего балета, но и оно опять оказалось временным.

Обрести еще одну жизнь ей уже не довелось. Когда за серединой шестидесятых в театре кончилась пора активных исканий, ее репетиторская работа словно утратила смысл. Подсказать порядок, помочь овладеть техникой другие могли не хуже, а то, что могла она, не было уже нужно новым хореографам и уже поэтому не ценилось больше актерами. Тому, чем жила теперь сцена, Вечеслова не была нужна, а желавших плыть вопреки течению всегда немного. Вечеслова прихватила из «драмбалета» в неоклассику психологический подтекст, и классический танец ее актеров выдавал психологию

их героев. Но психологический подтекст, как и вообще индивидуальный человек с его душевными заботами, был уже не интересен балетному театру.

Татьяна Михайловна стала тяготиться театром. Ею овладевали мысли о другой работе. Вслед за первой книгой, написанной параллельно репетициям, отчасти как их продолжение, она взялась за вторую, думала и о третьей. Лишь теперь ее охватило чувство, овладевающее обычно балетными сразу после ухода со сцены, — она-то и без собственных танцев годами ощущала подтверждения своей необходимости. Теперь и она оказывалась никому не нужной. Порой она мне звонила, чтобы сообщить об окончательном решении уйти из театра, и я регулярно ее отговаривал. Был неопровержимый довод: вот Андрей (ее сын Андрей Кузнецов) кончит школу, его возьмут в театр, и вы будете свободны решать. Но зачем наперед ссорить его с театром? Андрей кончил. Его взяли в театр. И при очередном звонке коронного довода больше не было. Я растерянно бормотал: ну, что же, если вы решили... Не то, чтобы мое бормотанье для нее много значило, но из театра она ушла, и очень скоро, ощутив себя еще более одинокой, стала об этом жалеть. Я, естественно, оказался виноватым. Время от времени она звонила с обвинениями, — дескать это я, злодей, заставил ее уйти. Потом я узнал, что подобные обвинения она бросала и другим. Словом, наши добрые отношения, длившиеся много лет, разладились. До последнего прощания на Комаровском кладбище.

## КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ (1910-1992)

\*\*\*

5 июня 1930 года в роли молодого кули в первом акте балета «Красный мак» в выпускном спектакле Ленинградского хореографического училища выступил Константин Сергеев.

Сын рабочего лампового завода едва ли стал бы танцовщиком, если бы не организованные после революции вечерние курсы при Хореографическом училище, куда он был принят четырнадцати лет, в 1924 году. В первые же школьные годы талант танцовщика обратил на себя внимание, и вскоре, прервав занятия, Сергеев вступил в хореографический ансамбль, руководимый И. Ф. Кшесинским. Два года, проведенные в ансамбле, знакомившем жителей отдаленных углов огромной страны с искусством классического балета, были первым испытанием будущего актера, и нельзя недооценить их роль в его самоопределении. Ранняя артистическая деятельность очень скоро помогла понять связь между средствами и целью искусства, и познавший уже успех артист нашел в себе силы вернуться на школьную сцену.

Сергеев был, пожалуй, самым универсальным среди танцовщиков советского театра. Он умел избежать грубой фальши и в «Лауренсии» — в роли Фрондосо, и в «Дон-Кихоте» — в роли Базиля, казалось бы, столь далеких от его лирического амплуа. И все же славой своей он обязан не этой универсальности, а удивительным образом с ней сочетавшейся верности амплуа.

Принц Зигфрид в «Лебедином озере», принц Дезире в «Спящей красавице» и другие партии классического репертуара -- наиболее значительные создания артиста. Но, быть может, лучшей из них стала исполняемая им вот уже более тридцати лет роль Альберта в «Жизели». Она обрела у Сергеева редкую в балете социальную остроту уже потому, что актер с самого начала рисует своего героя точно и безжалостно.

Высокая культура классического танца служила Сергееву верным ориентиром и в драматических балетах. Его юный Ромео, любящий и в то же время омраченный скорбью предстоящей трагедии, раскрыл дарование артиста с новой стороны. Те, кому довелось видеть Сергеева в этой роли, первым исполнителем которой он был, навсегда связали эту



роль с ним, как роль Джульетты с Улановой, неизменным партнером которой Сергеев был в течение многих лет.

Сергеев — актер интеллектуального склада. Вдумчивый анализ партии, ее самых мелких технических деталей и мастерское владение этой техникой дали актеру возможность сосредоточить внимание зрителя на художественной стороне образа.

Виртуозный танец Сергеева никогда не был бросаемым в лицо публике бравурным торжеством танцовщика. Напротив, виртуозность как бы сводилась на нет, растворялась в мягкости и легкости каждого движения, обретала поэтическое свечение.

Есть много танцовщиков, обладающих сильным от природы прыжком; не многие владеют секретом медленного бесшумного приземления. Сергеев тут не знал себе соперников. И эта, одна из множества могущих быть упомянутыми чисто внешних, казалось бы, особенностей его танца придавала артисту особую плавность и растворяла видимую границу между парением и пребыванием на земле.

А его неподражаемое искусство классического кавалера! Сергеев один из немногих, кто сохранил в так называемом «искусстве поддержки» аромат сердечного влечения. Поддержки полны у него любви и самоотвержения. Мы не только не видели физического усилия, когда Сергеев-Альберт поднимал Жизель, но казалось, что это она увлекает его в небеса, и, если на что и нужна физическая сила, то разве на то, чтобы не оторваться вслед за ней от земли.

Сергеев сосредоточил в своем танце все лучшее, что было завещано традицией, и не удивительно, что в годы, когда мужской танец развивался прежде всего как танец героический, лирический танец Сергеева наложил на его развитие свой отпечаток.

Известный танцовщик, он неоднократно выступал и совсем в другой области хореографии. На сцене Кировского театра он поставил балеты «Золушка» и «Тропюю грома», в которых исполнил ведущие роли — Принца в «Золушке» и негритянского юноши Ленни в «Тропюю грома». Его балетмейстерская деятельность, конечно, заслуживает отдельного рассмотрения.

1960

\*\*\*

Константин Сергеев — один из самых сильных и значительных людей Мариинского балета советской поры. И не

потому, что долго — с 1951 по 1955, а потом с 1961 по 1970 — был главным балетмейстером, а с 1973 до конца дней руководил хореографическим училищем. Скорее наоборот, он занял эти посты как высоко квалифицированный профессионал танца. И признание это было непреходящим.

Длительная творческая и организационная деятельность не обошлась, понятно, без дискуссий и даже баталий, в которых его позиция бывала недвусмысленной. Но, так или иначе, к его суждениям прислушивались не только единомышленники, но и оппоненты, а сами споры, в которых он участвовал, бывали не мелочными, — это были споры о том, как жить и каким быть балету, жить ему или не жить.

Сергеев держался своего не только в дни триумфов, но и в дни поражений. Его уверенность в собственном превосходстве имела и реальную почву, Сергеев был более всего танцовщик, один из лучших в то время. Время поощряло мужской танец, особенно, как тогда говорили, героический танец. Сергеев с успехом танцевал и героические роли. Они не были его коньком, как у Ермолаева или Чабукиани, но органично входили в его диапазон. И по широте диапазона он, бесспорно, первенствовал в балете той поры, не говоря о ролях лирических, традиционных для старого балета ролях Альберта, Зигфрида, Дезире, где он первенствовал безусловно.

По общему признанию Сергеев был лирик, романтик, его называли тенором, сравнивали с Собиновым. Он был достойным партнером Улановой, и этим тоже подтверждалось лирическое дарование. Но широта артистического диапазона подсказывала, что дело тут не в одной интуиции.

Сергеев тщательней других анализировал ткань танца, сознал механизм воплощения лирической интонации и ее душераздирающих акцентов. Балет, вопреки расхожим представлениям, вообще требует ума, но у Сергеева был ум незаурядный и способный рационально соизмерять чувство и движение, обращать рациональный танец в лирический, но, если надо, — и в героический. Конечно, тут помогало и отличное знание всех видов традиции. Танцовщик Сергеев более других побуждал вспоминать старый, досоветский балет, подобно тому, как танцовщица Дудинская более других побуждала вспоминать больших балерин императорской сцены, даже итальянок конца прошлого века. Их дуэт, в отличие от дуэта с Улановой, не был плодом схожих жанровых склонностей, но и не был, как это часто утверждают, союзом противоположных дарований. Он держался глубинной

общностью художественных ориентиров, определившейся еще до того, как они стали регулярно танцевать вместе.

Но в женском балете Петипа танцовщик на вторых ролях, и пафосом Сергеева, сперва как танцовщика, потом как балетмейстера, стало обогащение танцевальных текстов мужских ролей, при сохранении бывшего стиля. Дело, понятно, противоречивое.

Однако существенно, что исходным пунктом всего, что делал Сергеев, был опыт танцовщика, идеалы танцовщика, высочайшая квалификация танцовщика. Этим предопределена его уникальность. Если не считать Вахтанга Чабукиани, после войны работавшего все же вдаль от Петербурга и Москвы, Сергеев едва ли не единственный первый танцовщик, пришедший к руководству столь грандиозной труппой. Как правило, эту должность у нас занимают хореографы-сочинители, а Сергеев, хоть и успел поставить к тому времени «Золушку» и приняться за редактирование балетов Петипа, приступая к руководству, еще прекрасно танцевал и, конечно, в собственном сознании и, тем более, в сознании окружающих был, прежде всего, стоящим у рампы знаменитым артистом, которого публика по заслугам осыпала цветами.

Отсюда, от его артистических свойств, и в первую голову от тщательного и выверенного анализа собственного танца, шло и самое сильное его свойство как руководителя, его способность руководить труппой практически, то есть сделать общую репетицию плодотворной. Сергеев обладал удивительным зрением, от которого не ускользала ни одна деталь. Он одновременно видел всех, находившихся на сцене, засекая ошибки каждого, и это при твердой воле позволяло ему добиваться редкой слаженности и кордебалета, и малых ансамблей. Но то была не механическая слаженность, а волны единого дыхания. Как и в собственном танце, Сергеев глубоко понимал механизм, если можно так выразиться, группового лирического порыва, и это придавало танцу внутреннюю жизнь и духовную сосредоточенность.

Мне довелось видеть лишь общие его репетиции, но и в них угадывался замечательный учитель танца. Когда мужские выпуски училища год за годом слабели, я спросил однажды Сергеева, отчего он сам не возьмет класс, ведь это наверняка изменило бы положение. И сдержанный, дипломатичный человек ответил с подкупающей прямоотой: «Скучно!» Были, вероятно, и другие причины, но эта весьма важна: ему больше хотелось умножить возможности сценического самораскрытия танцовщиков, нежели умножить число танцовщиков своими

непосредственными учениками, хоть и жаль, что таковых он не оставил ни одного.

Желание расширить возможности самораскрытия было и первотолчком к постановке старых балетов, важнейшей части его балетмейстерской работы. Основа ее выполнена всего за четыре с небольшим года: от 1948 до 1952, но осталась принципиальной позицией. Стремившиеся улучшить великие балеты издавна уверяли, что это вернейший способ их сберечь, и Сергеев следовал традиции. Под улучшением всегда разумели приведение наследства в соответствие со вкусами времени. Сергеев работал над этим рука об руку с выдающимся балетным художником Вирсаладзе, что придало возобновленным спектаклям небывалую зрительную цельность. Но и хореографические перемены не свелись к пополнению партии главного героя. Лирический танцовщик Сергеев в качестве балетмейстера неожиданно придал им торжественно победный дух. «Раймонду» он героизировал. Дезире из потрясенного дивным видением юноши сделался активным действующим лицом. Даже Зигфрид в «Лебедином», более всего сохранивший романтическую окраску, стал торжествующим победителем. Среди многих в ту пору постановок трех величайших наших балетов сергеевские полнее других ответили спросу времени, что, возможно, и впрямь помогло им не выпасть из репертуара, уцелеть. Время, между тем, двигалось далее, опять менялось, и едва ли сцену с nereидами в «Спящей» Сергеев поздней восстановил в первоизданном виде, лишь уступая критике. Заняв позицию охранителя традиций, заведомо консервативную, он сам, однако, не терял чуткости к переменам и способности иначе взглянуть и на новые балеты, и на старые, им отредактированные.

Его оригинальные спектакли прошли по-разному. В лучших бывали фрагменты, которые и сегодня, думаю, привлекли бы внимание, как чудесный танец часов в «Золушке» или большие дуэты в «Тропою грома». Но если как артист балета Сергеев лучше многих практически разрешал терзавшее эпоху противоречие нарастающих возможностей танца и нарастающей власти балетной драмы, то как балетмейстера оно его нередко сковывало. Его явно тянуло к самоценной танцевальности, но больше всего ее в его первом балете, в «Золушке». Парадоксально и даже трагично, что Сергеев не только не стал опорой и лидером хореографов-неоклассиков, выдвинувшихся во второй половине пятидесятых, и работавших с ними актеров, но им даже противостоял. Что делать,

взаимоотношения традиционалистов и развивающих традиции, вообще, много сложнее, чем принято думать. Нередко движимые близкими идеалами художественные течения воспринимаются чуть ли не как враждебные, поскольку общее в них заслонено конкретными обстоятельствами возникновения. И многим трудно справедливо оценить несомое другим потоком по параллельному руслу.

Ахматова сказала: когда человек умирает, изменяются его портреты. Действительно, преходящее отступает и черты укрупняются. Портрет Сергеева как будто не очень изменился. Он ведь был артист балета, понимал, как выглядит, знал, как хочет выглядеть, и предвосхитил даже посмертные черты своего изображения. Но его портрет изменится.

Не только мы, видевшие его на сцене, но и новые поколения еще вспомнят Сергеева-танцовщика, Сергеева — знатока классического танца, Сергеева — защитника классического танца. Новые поколения, думается, оценят не столько его правку балетной старины, сколько его роль в том, что эта старина вообще не погибла, то есть, в конечном счете, защиту им балетной культуры, пусть и стиснутой веком, но призванной выжить, воскресить потом душу и смысл.

Вера в совершенную новизну каждой новой эпохи не только в наши дни побуждала перечеркивать людей недавнего прошлого, хоть никогда современники, и под самым суровым давлением, не бывали одинаковы и едины. Особенно легко теперь отдать прошлому человека вполне официального, увенчанного чуть не всеми мыслимыми наградами, вплоть до золотой звезды героя, и не разглядеть в нем ничего. Но не стоит поддаваться слишком простому соблазну. Плодотворней воздавать людям должное и помнить лучшее, что они делали.

## ВАХТАНГ ЧАБУКИАНИ (1910-1992)

\*\*\*

Не было в советском балете актера, который, выходя на сцену, вызывал бы такой горячий и непосредственный отклик, как Вахтанг Чабукиани.

Каждый его выход это — жизнь в танце, служение танцу, утверждение танца. Юношей завоевал Чабукиани славу блистательного танцовщика. Его стремительные вращения не знали себе подобных; говорили, что Чабукиани родился с большим пируэтом в крови. Его выразительный прыжок давно был назван полетом орла.

Чабукиани не только возвращал балетной сцене мужской танец, но наделял его чертами героическими, тогда новыми и невероятными, и это одно из важнейших обстоятельств его успеха.

Странно сейчас подумать, что слава этого могучего, воистину не знающего преград таланта долго сопровождалась скептическим шепотом: «Что говорить, блестящий танцовщик, но ведь не актер!» Быть актером — значило вести себя в пантомимической драме точь-в-точь как в быту. А Чабукиани упорно этого не желал. В самых простых его движениях, в самых обычных, казалось бы, позах меньше всего бытовой достоверности. В них как будто нет ровно ничего из того, что встречается каждый день за стенами театра. В то время как многие актеры пытаются «оправдать» танец, приближая его к бытовой пантомиме, Чабукиани насыщает пантомиму танцевальными фразами, фразирует ее как танец, вырывая таким образом из натуралистического плена.

Благодаря этому ткань любой его роли приобретает необычайное единство. В ней нет внутреннего разрыва, разделения на движения, будто бы передающие смысл, и движения, будто бы передающие чувство. Каждое несет и чувство, и мысль, слившиеся воедино в пластике актера.

Танец Чабукиани — пластическая речь. Составляющие ее движения могут быть виртуозны, могут быть и совсем просты. Не в этом дело. Каждое движение, каждая поза полны внутренней значимости. Тело Чабукиани — какой-то особый инструмент. Это не просто тренированное тело классического танцовщика, способное к прыжкам или верчениям. Это как бы живая скульптура, меняющая свои очертания, но остающаяся гармоничной и выразительной. Чабукиани в совершенстве

владеет тем, что называется мастерством. Но секрет его величия прежде всего в том, что ведущее начало балетного артистизма — пластическая отзывчивость, обычно достигаемая тщательным самоанализом и тончайшим расчетом, — дано Чабукиани природой.

Чабукиани захватывает и целиком подчиняет зрителя тем, что танцевально-пластическое выражение чувства для артиста самое естественное. Это не дань условностям балета, не игра, даже и выверенная и предусмотренная до мелочей. Это непосредственный разговор со зрителем.

Танец Чабукиани всегда несет в себе нечто от импровизации. Его пластическое изобилие непревосхитимо. Эта почти невероятная для балета, столь напряженного в своей технической основе, непосредственность и одухотворяет его героев. И если говорить о подлинном актерском мастерстве в балете, то самые истинные его зерна в этом свойстве Чабукиани, в его природном ощущении танца как стихии выразительности. Поэтому-то на Чабукиани нельзя наглядеться, и каждая новая встреча с ним волнует, как первая.

Искусство танца жестоко. Это искусство молодости. Перевалив за возрастной рубеж, который в любой другой области обозначает лишь самое начало зрелости, артист балета, не желающий унижить свой вчерашний успех, уходит со сцены. Никому нет пощады. Исключение составляет лишь Вахтанг Чабукиани.

Пятидесятилетний танцовщик потряс зрителей своей последней ролью — венецианского мавра Отелло. Шекспировский герой зажил в танце с неподражаемой свободой, которая позволила переплавить в пластику и его страстную любовь, и оскорбленное достоинство, и застилающую глаза ревность.

И вновь и вновь в поисках ответа на вопрос — что же такое балет? — можно сегодня сказать: «Взгляните на Вахтанга Чабукиани!»

1960

## ВАХТАНГ

Кто видел его танцующим, от его власти уже не освободится. Он ушел со сцены, ушел из жизни, но для тех, кто его видел, не перестает быть эталоном балетного артистизма.

Появлялся Чабукиани, и сразу никчемным казалось нескончаемое тогда соперничество танца и пантомимы, жалкими — попытки примирить их в «законном браке» виртуозной вариации с натуралистическими жестами между ее частями. Чабукиани словно и не догадывался, что где-то есть граница, за которой кончается танец и начинается пантомима. Танцевать — для него это было единственное состояние на сцене. Пустых движений или поз у него не бывало. А тело его было — не обычное тренированное тело классического танцовщика, способное делать пируэты или антраша, однако же и не скульптура, ибо все время меняло очертания, вопреки этому оставаясь в любом ракурсе гармоничным и выразительным.

В «Лауренсии» Чабукиани-Фрондосо был безудержен и настойчив, никакой балетной влюбленности «вообще», отчего, кстати, прояснялось развитие действия — ответное упорство Лауренсии и ее любовь, когда обнаруживалось, что настойчивость эта не эгоистична, а самоотверженна. Но вот на свадьбе появлялся командор, Фрондосо рука об руку с Лауренсией подходил к нему, и тело Чабукиани тотчас менялось, плечи как бы от усилия склонялись, он как бы заставлял себя быть покорным. Тут его схватывали, и опять — никакого мученичества «вообще», которое с большим или меньшим тактом демонстрировали другие Фрондосо. Тело Чабукиани трепетало от страха потерять счастье, наконец-то обретенное. Не то чтобы он сочинял какие-то особые психологические утонченности, но весь его облик был полон живым чувством и оттого принадлежал уже не танцовщику, а герою, мужчине. Не то чтобы лирическая мягкость стала тогда не надобной балету, но ампула лирического танцовщика, не одушевленное современным ощущением лирического, слишком часто вырождалось в безликую, сладковатую и фальшивую маску. Чабукиани эту псевдокультурную маску отбрасывал, он предстал как есть, прямолинейней, чем принято, и живая человечность одушевляла его героев. Но псевдолирической маской он не затем лишь пренебрегал, чтобы противопоставить лирике героическое начало. Просто из сердца его героя стон или признание вырвались как бы поневоле, и в то жесткое время это как бы реабилитировало издавна насыщавший танец мир лирических переживаний от налипшей на нем пошлости, от отожествления душевной жизни с позерством и никчемностью. Чабукиани был вместилищем подлинности.

Но при этом его движения — и прыжки, и верчения, и самые простые позы — менее всего походили на жизненные



движения. В них не было как будто ничего от повседневности. Ни чуть подогнутые ноги, ни необычные повороты плеч, ни элементарные жесты, не говоря уже собственно о танце, не походили на живущее в быту. Вместо того, чтобы, как тогда многие, оправдывать танец приближением к «реальности», Чабукиани насыщал обыденную пантомиму почти танцевальными фразами и вырывал ее, а вместе с ней и танец, из натуралистического плена. Пластическая ткань роли у него всегда обретала единство, в ней не было разрыва на движения, будто бы передающие смысл, и движения, будто бы передающие чувство. Чувство и мысль не разлучались, не противополагались друг другу.

Улавливая мельчайший оттенок любого движения, он трогал не самим по себе движением, как бы блестяще оно ни выполнялось, но соотношением его с другими движениями, его отличием от них и сходством с ними, оттенком по отношению к ним. Конечно, не зря говорили, что он родился с большим пируэтом в крови. Но, скажем, его прыжок сам по себе, чисто физически, не был большим. Юрий Соловьев или Владимир Васильев в этом отношении его вроде бы далеко опередили. Однако его прыжок не зря называли полетом орла, то есть, обладая не столь даже высоким прыжком, он успевал наполнить его весьма высокой экспрессивностью, удерживая ее на всем протяжении. А в этом, собственно, и состоит истинная виртуозность балетного артиста, опирающаяся, разумеется, на технологическую, но к ней не сводящаяся. Такая артистическая виртуозность и отличает великого художника от хороших и даже замечательных танцовщиков. Она дает ему владение стихией выразительности, а с ним и то место в людских душах, которое занял Вахтанг.

И ведь не скажешь, что тогда рядом не было прекрасных танцовщиков. Были, да еще какие! И с блестящей техникой, и с тонким самоанализом, и с неподдельным героическим пафосом! Я искренне восхищался ими, если не было Вахтанга. Но с ним появлялось нечто большее, чем знание, умение и разум, — он был явлением природы, его интуиция не ведала границ.

Я видел как, перенося балет «Отелло» на Кировскую сцену, он показывал выход Дездемоны, а за его спиной три молодые талантливые балерины, три прелестные женщины, повторяли его движения, быстро схватывая порядок. Но ни одна не двигалась столь очаровательно женственно, как уже пожилой хореограф, вскоре с не меньшей полнотой демонстрировавший доблести мужчины в мавританском танце. Меня порой охватывала нелепая мысль: все в балете говорят как бы на

отлично выученном иностранном языке, и только для Вахтанга это — родная пластическая речь.

Немудрено, что очень рано он заговорил на этом языке «от себя», начал ставить. Вирсаладзе рассказывал мне, как во время работы над «Лауренсией» он уговаривал Вахтанга сходить в Эрмитаж, посмотреть испанцев. Чабукиани уклонялся. Вирсаладзе настаивал. И вот после урока и репетиции они пришли в музей. Чабукиани томился от усталости, спешил сесть, ничего разглядывать не хотел и жаждал уйти. «Каково же было мое удивление, — рассказывал Вирсаладзе, — когда в том, что Вахтанг показывал актерам, я стал опознавать движения и позы с эрмитажных картин». У Вахтанга был, так сказать, абсолютный слух на пластику. Уже при мимолетном взоре он ощущал ее как «богов орган живой». Он ничего не выдумывал, не был тем, что тогда обозначалось возвышающим понятием «новатор». Среди многочисленных новаторов, в число которых попадали не только большие таланты, но и немудреные отрицатели культурной традиции по известной формуле: «"Спящая красавица" поставлена с пренебрежением к реализму», Чабукиани выглядел старомодным. Подчас и сегодня можно услышать, что его выпавшие из репертуара балеты просто устарели.

Это отчасти справедливо в отношении их небалетной стороны. Их сценарии, по обычаям того времени, уповали на всемогущество хореографии, отчего в них не всегда предусматривалось место для того, что может именно и только она. Но избавленный от необходимости иллюстрировать сюжет, обретавший свободу Чабукиани опережал не только свое, но отчасти и наше время, опережал, ощущая единство всех разновидностей пластической экспрессии на их вершинах. Второй акт «Лауренсии», дольше других проживший на нашей сцене, соединив характерную сюиту с классическим гран-па, пожалуй, больше любого другого балетного сочинения довоенной поры подводил к новому пониманию танца и выработанных им канонических форм как способов мышления. Чабукиани не разрушал эти формы, но насыщал иным содержанием. А такое понимание и привело поздней к неоклассическому течению отечественного балета, ныне тоже испытывающему кризис, но равноценной замены все еще не обретшему.

Остается лишь гадать, какова была бы роль Чабукиани в переориентации скудевшего от единообразия балетных драм театра, вернись он после войны в Ленинград, и в каком соотношении спектакли, которые он мог бы поставить,

оказались бы с «Весенней сказкой» Лопухова и «Шурале» Якобсона. Но легенда о Чабукиани, пророке живой классики, продолжала жить и в театре, и в памяти зрителей, и в балетной мысли. Не случайно монография Красовской о Чабукиани вышла в свет практически одновременно с балетом Григоровича «Каменный цветок». Чабукиани еще при жизни служил отправной точкой для последующих поколений не только как танцовщик, но и как хореограф, и я бы не торопился списывать сделанное им, хотя бы уже потому, что не все обнаруженные им возможности взаимодействия характерных композиций и классических канонов подхвачены и развиты.

Конечно, есть нечто трагическое в том, что такой человек столь рано — тридцати одного года от роду — расстался с нашим городом, с взрастившими его школой, сценой и зрительным залом, где скорее всего могли понять и оценить его талант. Но счет подобных утрат — дело истории искусства. А великая фигура Вахтанга, не считаясь с превратностями истории, все равно остается непреходящим примером полнокровной художественной самоотдачи. Мне повезло в жизни: я его видел.

## НИКОЛАЙ ЗУБКОВСКИЙ (1911-1971)

### НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Не могу припомнить, когда впервые увидел его на сцене. Знаю только, что после 1949 года, переехав в Ленинград. Не могу припомнить, когда с ним познакомился. Знаю только, что было это где-то в 1955 году, вскоре после появления в «Правде» статьи, под которой фамилия Николая Александровича стояла рядом с фамилиями моих ровесников Макарова и Шатилова. Статья эта, предъявившая Кировскому театру, вокруг которого целый век вращался балетный мир, какие-то претензии, да еще вышедшая из самых его недр, будоражила умы. Кругом только о ней и говорили. И я, к тому времени уже выступавший в печати со своими балетными идеями, естественно оказался среди жарко обсуждавших, что теперь будет.

Лишь отчетливо помню, как я иду по коридору у правых лож бенуара, а из дверей, отделяющих зрительный зал от помещений директорской ложи, из которой проход за кулисы, выходят Зубковский с Инной Борисовной и движутся навстречу. Я не напрасно сказал «движутся». Он, в черном костюме-тройке, держится прямо, с подбородком выше плеч, и торжественно. Прекрасная голова Инны Борисовны на тонкой шее возвышается над ним. Она тоже в черном платье, и, кажется, не в театр пришли, а на торжественный прием или официальное собрание.

Собрание, с участием заместителя министра Кеменова, состоялось незадолго перед тем, и Зубковский вовсе не был на нем столь торжествен. На трибуне, выдвинутой на авансцену, он стоял согнувшись, в очках — то заглянет в бумажку, то ее отодвинет — и, завершая свою сбивчивую речь, вдруг снял очки и, повернувшись к Константину Михайловичу Сергееву, которого тогда впервые критиковали за руководство труппой, негромко произнес что-то вроде: «Мы-то с вами ведь и должны думать, что на этой сцене будет, когда нас с вами здесь не будет».

До этого, впрочем, было еще далеко. Оба оставались в театре еще долго. Сергеев, хоть и перестал быть худруком, вошел в руководящую художественную коллегию, возглавленную Федором Васильевичем Лопуховым, начал ставить «Тропюю грома» и продолжал регулярно танцевать. Зубковский никуда не вошел, нога его не поправилась, и надежды вернуть прежнюю виртуозность не обольщали,

никаких ролей он не получил, никого еще не учил и, в общем, как говорят циники, «ничего с этого не имел». Однако шел по коридору как триумфатор.

Мало в ком из знакомых актеров приходилось мне наблюдать такую гордость причастностью к великому. Впрочем, наоборот, я много раз наблюдал такую гордость у старых артистов кордебалета, стоявших где-то в последнем ряду, которых и зритель-то не очень различал, а я знал просто потому, что в те годы бывал практически на всех балетных спектаклях и разглядывал всех. Чем известнее становился артист, тем обычно сильнее гордость личным вкладом перевешивала гордость причастности. Но только не у Зубковского. И ведь нельзя сказать, что у него не было этой другой гордости, что он не знал себе цены. Еще как знал — это я понял много позднее, когда мы сблизились. Но и сперва, и потом я видел, что при всех тревогах о том, что будет с балетом без него, он был счастлив и горд, что чему-то действительно помог свершиться. Начались годы торопливых исканий, рывков, открытий, гонений, споров, побед, шельмований, признания. Это были нелегкие годы, много сил уходило на второстепенные вещи, слишком часто приходилось доказывать азбучные истины. Будь иначе, успели бы больше. Но, вспоминая то время, и я испытываю гордость причастности. Мы жили искусством, стояли за него, и радостно было наблюдать, как оживал дремавший балет.

Но тогда было не до обобщений. Разговоры все больше шли конкретные. Двумя словами перекинувшись о впечатлении, хватались за деталь, за сцену, за комбинацию, за движение — верно они сочинены и выполнены или нет и как от этого меняется смысл эпизода и, стало быть, всего балета.

Идя по проходу, Зубковский бросал: «Что же он делает?» И показывал. «Надо ведь так!» И опять показывал. Показывал, понятно, в тех движенческих концентраторах, которые балетные схватывают тотчас, а я обычно понимал с трудом и лишь там, где от регулярного глядения помнил порядок. Но острая выразительность Зубковского подчеркивала всегда самые существенные движения и акценты, не опознать которые было невозможно.

Я любил оказаться с ним рядом в зале, потому что его реакция редко бывала молчаливой. Он обладал редкостным зрением. Он не только различал погрешности танцующих, видные наметанному глазу, не только задним числом понимал, отчего произошла ошибка, но всегда видел наперед: танцовщица еще только начинала подготовительные движения,

а Николай Александрович уже бурчал: «Ну, поехала...» И она, действительно, «ехала», движение смещалось и разваливалось.

Но в те годы мы мало общались. Виделись, конечно, в театре или на улице Росси, изредка у общих знакомых, совсем редко — раз в год-два, а то и реже — я вдруг оказывался у него дома, в углу двора, где училище. Я обращался к нему всегда по имени и отчеству, он ко мне по имени — четырнадцать лет разницы давали это право. Относился он ко мне достаточно равнодушно, хоть и не без некоторого любопытства. Мы ведь оба были протестантами. Я начал непринужденным сочинением об одном несостоявшемся балете, где тоже предьявлял претензии любимому театру.

Правда, Зубковский обличал худрука К. Сергеева, а у меня танцовщик К. Сергеев противопоставлялся нелепостям, которые он в новом балете должен был делать. Но это споров не вызывало. Мы соглашались, что его руководитель и мой танцовщик стояли по разные стороны баррикады, отделяющей искусство от делового театра, и нас не смущало, что в жизни оба они оказывались одним человеком. В жизни вообще не так все было просто и однозначно. Но встречи наши бывали мимолетными, на лестнице. Лишь где-то в начале шестидесятых годов, когда, выдохнув напоследок «Легенду» и «Симфонию», выдохлись наши блестящие времена, Зубковский неожиданно ко мне потянулся. Причины тому были, впрочем, не театральные. Жизнь Николая Александровича, и без того не слишком счастливая, испытала неожиданный удар: распалась семья, — и почему-то (я так доселе и не понимаю, почему) он, не сразу, но все же счел, что мои уши — самые подходящие, чтобы излить в них то, чем долго была еще полна его душа. Думаю, не совершу бестактности, признаваясь в этом, тем более что пересказывать слышанное не буду и сегодня. Но я должен это сказать — иначе трудно будет понять, отчего вдруг Николай Александрович стал появляться у меня дома, и обычно не вечером, а среди дня, порой даже часов в двенадцать, иногда уже в некотором подпитии. То он звонил перед приездом, то появлялся без звонка, благо было недалеко, три троллейбусных остановки.

Я четко сознавал, что не могу ему помочь, разве только выводя из обступившего круга мыслей. И при первой возможности переводил разговор на балетные темы, мимоходом задетые прежде, и новые. Именно в этих встречах, повторявшихся с разной частотой в течение полутора-двух лет, я, собственно, и узнал и полюбил Николая Александровича и

стал думать о нем как о близком человеке, а не только как о талантливом танцовщике.

Само собой, нашим неперменным сюжетом, то и дело возобновляемым, был и танцовщик Зубковский, к тому времени со сценой покончивший. Зубковский слыл виртуозом. Его прыжок, его великолепный баллон тотчас поминались, когда заходила речь о высших образцах танца. Но меня занимало другое. Были ведь и еще прыгучие и парящие танцовщики, а с Зубковским их как-то даже и сравнивать не хотелось. И не потому, что Зубковский прыгал обязательно выше или задерживался в воздухе обязательно дольше, а потому, что всякое его движение, даже никакой виртуозности не требовавшее, а виртуозное и подавно, было криком души. Зубковский был средоточием непрерывной сценической жизни, без разделения танца на форму и содержание. Содержание не сводилось к тому, что можно пересказать словами, а понималось им как точно очерчивающаяся форма, не исчерпывающаяся, однако, набором и очертаниями движений, но непременно включавшая в себя интонации, с которыми движения выполнялись, и само распределение темпа на их протяжении.

Однажды он сидел у меня вечером с Нинелью Александровной, и зашла речь об очередных гастролерах. Нинель Александровна указывала на преимущества ленинградской школы, я сетовал на бездушную механичность движений, из-за которой поразительно красивое тело танцовщицы оказывается некрасивым и неживым. Николай Александрович встал и начал попеременно показывать, что делала иностранка и что ей делать надлежало, последнее порой в двух и даже трех возможных вариантах. Моя жена оторопела — с тех-пор Зубковский стал для нее величайшим балетным артистом. А он просто думал телом. Его мозг не искал языка-посредника, но прямо давал телу осмысленные сигналы. Снобы порой говорят: «У танцовщика ум в ногах!» А ведь именно такой ум — он-то и был у Зубковского — находит самые прямые и органичные пути к сценическому творчеству. В умном теле нередко больше ума, чем в умных речах, в тело не проникающих. Спору нет, без речей, если они по делу, без зубкого анализа возникающих смыслов балетный театр часто забывает о смысле и быстро скисает. Разумеется, неспособность говорить о том, что реально происходит на балетной сцене, — бедствие. Но путь от слова к телу не всегда прост и не всем легко дается, да и балетное образование не помогает нынче им овладеть: танцуют отдельно и говорят отдельно, то есть

говорят о технологии танца, но не о танце, не о смысле этой самой технологии. А у Зубковского меня всегда пленял непосредственно-телесный ум.

Однако и словесные его замечания нередко оказывались пронзительны. При возобновлении «Баядерки» он стал танцевать Божка, вроде бы вставной, чисто виртуозный номер. Так его, во всяком случае, танцуют в наши дни. Но у Зубковского вне сюжета, а шире его, танец Божка оказывался едва ли не важнейшим эпизодом второго акта, уступавшим по значению только танцу Никии со змеей. Я долго размышлял, отчего так, сопоставлял энергичные прыжки и замедленные зависания и, ощущая, что тайна воздействия заключена в этих воздушных паузах между невообразимыми фрагментами танца, заговорил с Николаем Александровичем. Он усмехнулся и бросил: «Конечно, бог всемогущ, ему без этого нельзя, но главное, что он есть!» Божок был для Зубковского знаком той силы, которая в следующем акте все расставит по местам. Он ощущал нужду спектакля в том, чтобы эта сила обозначалась, пусть и чисто дивертисментным способом. И в «Баядерке» мне его поныне недостает. Виртуозный, маленький Зубковский был, собственно, как говорили в старину, гротесковым танцовщиком. За такими признавали особую выразительность, но танцевали они обыкновенно шутов и подобные партии. В советском балете эта традиция долго не только не слабела, но даже крепла. Ведь тут главным был уже не лирический герой, но герой без прилагательного, герой в буквальном смысле, совершающий подвиг и, по крайней мере, готовый к подвигу, которого вывел на балетную сцену именно советский театр, прежде всего Ермолаев и Чабукиани. Заведомо считалось, что танцовщик маленького роста соперничать с главным персонажем не может. Ф. В. Лопухов прямо писал в мемуарах, вспоминая именно Зубковского: «В балете от внешности никуда не уйти. Типажно близкий к сценическому образу артист скорее будет принят зрителем, чем верный по существу исполнитель партии, внешность которого не соответствует образу».

Вроде все правильно. Но ведь внешность не исчерпывается природными данными, она в немалой степени зависит от того, как артист этими данными распоряжается в роли. Внешность — плод не одной природы, но и артистизма, а тут-то Зубковский был волшебником. Не то что он становился выше ростом или придавал себе гармонично-холодноватый премьерский вид. Он открывал в своем теле экспрессивные возможности, необходимые внутренней жизни героя, и вовсе не только комического. Достаточно вспомнить его Евгения в «Медном



всаднике», по трагедийной остроте ни с кем не сопоставимого, хотя роль и в Ленинграде, и в Москве знала великолепных исполнителей. Лопухов там же и тоже в связи с Зубковским писал о пагубной привычке «считаться только с талантами, отвечающими традиционным амплуа, и порой проходить мимо больших художников, не вмещающихся в эти амплуа», и был, конечно, прав. Но чтобы полнее ощутить трагедию, стоит вспомнить, что еще при жизни Зубковского пагубная привычка перестала мешать актерам следующего поколения. Если Нижинский по-настоящему обрел себя все же вне Мариинского театра, если Зубковский в полную меру так себя и не выказал, то для Васильева, Соловьева и других прекрасных танцовщиков противостояние герою высокого роста, по существу, потеряло значение, а самое слово «гротеск» даже отсутствует в энциклопедии «Балет», хотя ее главный редактор Юрий Николаевич Григорович тоже был замечательным гротесковым танцовщиком.

О Васильеве, Соловьеве, совсем молодом тогда Барышникове и других из этого ряда я слышал от Зубковского только хорошие слова, даже какие-то, я бы сказал, азартно-хорошие, словно ему было отрадно, что хоть кто-то стену проломил. Но была в похвалах и горечь. Однажды, вращаясь вокруг этой темы, я неосторожно обмолвился, что, при всей значительности таланта Васильева, успех к нему пришел и потому, что зритель, устав от стандартов красоты и стандартов мужества, захотел более гибкой и подвижной человечности. Надо было видеть, как потемнел Зубковский. «А раньше, что же, не хотели? Почему же Нижинский с Дягилевым завоевал мир, а из родного театра его выживали? В зале две тысячи мест, одни ждут высокого красавца, а другие живую душу. Что вы такое говорите? Зрители не хотели!» И прав был, конечно, он. Не столько зритель захотел, сколько балет в пору подъема, тогда переживаемого, разорвал рамки стандартов, а зритель пылко откликнулся.

Молодость Николая Александровича пришлось на увлечение драматическим балетом в ущерб танцевальному. Зубковский не зря охотно работал с Лопуховым в Малом театре, но Лопухова вскоре опорочили, а другие хореографы — сочинители танца тоже не чересчур поощрялись. Зубковский понимал, что его неудачная судьба вызвана не просто кознями, хоть и козни были. Он не пришелся ко двору целой театральной эпохе, и в этом разладе окрепло его чувство достоинства. Он знал, что прав, что черед таких, как он, придет, и не ошибся. Но ведь в искусстве, как и вообще в жизни, заменимых людей нет.

Даже и такие, как он, — не он, и того, что мог он, не сделали, хоть и сделали, может быть, не менее значительное.

Теперь уже и не вспомнить всего, о чем было говорено. Жизнь Николая Александровича постепенно входила в новую колею, он привыкал к ней, сперва стал появляться реже и трезвый, а потом и вовсе перестал. Это совпало с моим переездом на другую квартиру; хоть она и была неподалеку, инерция, и так замедлявшаяся, тут и оборвалась. Мы, конечно, по-прежнему виделись в театре, при встречах говорили, что надо снова встретиться, я записывал ему новый адрес, и так до следующего раза.

В последний раз мы столкнулись где-то в мае в Малом театре, кажется, на новой «Тщетной предосторожности». Николай Александрович приветствовал меня возгласом: «У меня все уехали, и Катька, и Неля. Приходите, посидим, как бывало. Я, правда, ремонт делаю, но все равно, найдем место». Мы поговорили о спектакле, а следующий раз я увидел его уже в гробу в фойе Кировского театра.

Потом было Охтинское кладбище, потом поминки, а меня все мучило, что именно в тот, последний, раз я так и не выбрался. Я ощутил его смерть тяжелей, чем мог ожидать, — ведь он к тому времени так же незаметно вышел из моей жизни, как некогда вошел в нее. Но след, как выяснилось, остался. Во всяком случае, тогда я записал:

Актёр, пенявший на судьбу,  
 Что не дала бедняге роста,  
 До неуверенности просто  
 Лежит в обыденном гробу.  
 Все так же он, как будто, мал,  
 И все же в ящике нет места  
 Для неожиданного жеста,  
 Которым он себя взрывал.  
 Бывало, щедрый, как король,  
 Теперь он скуп и смотрит волком,  
 Но в эпизоде слишком долгим  
 Поди пойми, что это роль.  
 Поди поверь, что сможешь ты  
 Забыть хотя бы на минуту  
 Вовек не сыгранную смуту  
 Навек отыгранной тщеты.

## НИЯЗИ (1912-1984)

Успех балетмейстера, композитора, художника и некоторых актеров в «Легенде о любви» должен оказать самое плодотворное воздействие на дальнейшую жизнь балетного театра. Но есть в новом балете одна сторона, которая должна бы повлиять уже на его сегодняшнюю жизнь, поэтому и хочется сказать о ней, не дожидаясь случая говорить о балете в целом. Речь идет о месте дирижера в балете.

Мы, к сожалению, уже привыкли видеть в балетном дирижере научно-ритмического комментатора спектакля. Для оценки его работы привычными для артистов балета стали слова «удобно» и «неудобно». Когда за пультом стоит Ниязи, подобные суждения теряют смысл. И не только потому, что его блестящее профессиональное мастерство безупречно, но прежде всего потому, что оно воздействует своей огромной художественной силой, подчиняет себе, заставляет безотчетно верить дирижеру, который своим вдохновенным артистизмом сплавляет в единое целое оркестр и сцену.

Ниязи проникает в самую суть музыкальной драматургии всего спектакля в целом и каждого номера в отдельности и умеет одухотворить ее развитие, придать ему неподдельную эмоциональную насыщенность, добиваясь полной отдачи от каждого музыканта и от всего оркестра в целом.

Высокий мастер, тщательно подготовивший оркестр, Ниязи в час спектакля словно преобразился. Каждый его жест, а потому и отвечавшие ему оркестр и сцена, был напоен свежестью и силой непосредственного, при нас свершающегося творчества. Вот эта художественная струя, определившая ход спектакля, и заставила ощутить, что мы присутствуем в прекрасном музыкальном театре, а не только в солидном музыкальном учреждении.

## НАТАЛЬЯ ДУДИНСКАЯ (1912-2003)

### УМЕРЛА ДУДИНСКАЯ

Чем дальше, тем чаще спохватываюсь, отчего в нашей страшной жизни, отнявшей столько дорогих людей, весть о смерти человека не близкого вызывает даже не абстрактное общегуманное сочувствие, а неподдельную скорбь. При том, что смерть не назовешь безвременной, как-никак на девяносто первом году. Дело, видимо, в масштабе ушедшего. Мне нравились совсем другие балерины, тем не менее в Дудинской я чувствовал значительность. И не просто профессиональную, технологическую, а именно что артистическую.

Нынче артистов запросто именуют великими, поскольку впрямь великих не видали. Но эпитеты говорят лишь о говорящих. Не буду устанавливать масштабы. Ее многолетнего партнера Вахтанга Чабукиани, многому ее научившего, я уверенно зову великим. Он сам не знал всего, что в нем было, не знал, куда на сцене пойдет. Дудинская наперед знала, чего добивалась, и умела добиться. Ее натура была не просто крупной, но необыкновенно цельной, определенной, – таковы были ее достоинства, таковы ограничения, которые она себе ставила. Впервые я ее увидел, когда ей было около тридцати и ходил смотреть до конца, то есть видел больше двадцати лет, и она мало менялась. Но изначально была в своем роде единственной. Семенова вынесла на сцену революционную свободу, Уланова – плач о погубленном и несвершенном, Шелест – стойкость и сопротивление. Дудинская противостояла им всем, она возрождала императорский балет, она его и утвердила на советской сцене.

Этим она отнюдь не противостояла советской власти. Напротив, одной из первых умная балерина осознала или ощутила желанный советской державе царственный стиль. Она воскрешала его существенные черты очищенными от старомодности. Отчасти она была итальянка, и память об итальянках, о Леняни и других, как раз тот стиль и создавших, была для нее значащей. А они-то, прежде всего, и утвердили в Петербурге виртуозность, как клавиатуру артистизма, на которой и музицировал Петипа. Для нее, как и для них, виртуозность состояла не в способности выполнить любой акробатический этюд, но в формальной и интонационной точности самых сложных движений. Дудинская славилась вращениями. Мне не довелось видеть в ее исполнении фуэте, а

в партии Одиллии при его замене на тур шене по кругу волшебство чаровницы у других увядало. Но не у нее. Ее темперамент не расплескивался по сторонам, он сосредотачивался в сменах темпов движения, порой невероятных, и уже этим волшебных.

Сама ее внешность запомнилась в танце. Пока она не двигалась, глядя на ее спину и ноги, я четко видел, сколь далеки они от моего идеала красоты, но она начинала танцевать, и физические недостатки исчезали. В отличие от природных красавиц красота состояла для нее в согласии и эмоциональной полноте движений и была сугубо танцевальной. В 1953 году она станцевала крестьянскую девушку Галю в балете из советской действительности «Родные поля», воплощенной мечте социалистического реализма. Спектакль смотрелся как самопародия. Сюжет был рационален, но хотелось смеяться. А Дудинская, с партнером К.Сергеевым, вырывалась из контекста и танцевала серьезный балет, верная старинному духу, наперекор и как бы даже на зло бытовой достоверности. Ее верность природе хореографии, тем более, была нерушима там, где ей сообразно все сочинение. В великих балетах Петипа, особенно в «Раймонде», ее роль жила балетностью, качеством, увы, у танцовщиц не столь частым, а ей присущим всецело, до мозга костей.

Она была убеждена что балет, которому она отдала жизнь, можно сберечь таким, каким она его ценила. Последний раз мы разговаривали вскоре после реконструкции «Спящей», и она возмущенно меня спрашивала: «Кто такой Вихарев? Почему ему это дозволено?» Я отвечал, что дозволено всем, а кто он такой, мы по его работе и видим, есть неудачи, но есть и удачи. Балет на этом не кончается. И в заключение привел свой самый убедительный для нее довод: ведь и Константин Михайлович правил «Спящую», а потом восстанавливал прежнее. Она пропустила мимо ушей мое наглое сравнение Сергеева с Вихаревым, и сказала: «Но если мы поняли, что хорошо, зачем опять делать другое?» Тридцать лет, как танцовщица. и еще сорок, как педагог, она ежедневно приходила в класс не только затем, чтобы передать взятое у Вагановой многочисленным ученицам, но чтобы бывлой царский балет продолжал жить. Она стояла на этом, как скала. И пусть, вопреки ей, и в балете былое не единственный источник будущего, необходимость в былом тут особенно велика. Теперь Дудинской нет, ее место свободно, но некому его занять, и не скоро найдется кому.

## ГАЛИНА ИСАЕВА (1915- )

Все в этой актрисе было необычно, примечательно. Судьба Галины Исаевой неразрывно связана с судьбой Малого оперного театра. На его сцене родилось множество талантов советского балета. Но в то время, как огромное большинство их после первых удач уходило в поисках новых успехов, Исаева хранила неизменную верность труппе, в которой начался ее творческий путь. Это определялось, конечно, прежде всего своеобразием дарования, которому не было достойного места в мире традиционно-романтических балетов и которое стремилось раскрыть это свое своеобразие в новом репертуаре нового театра.

Дарование Исаевой — несколько переплетающихся талантов. На первом месте среди них — комедийный дар.

Балет, который мы называем романтическим, настроен на бесконечно серьезный лад. Немногие комедии старого репертуара не отменяют это правило. Арабескам и аттитюдам надлежало быть прежде всего прекрасными и только потом уже выразительными. Острота характеристик позволялась лишь нетанцующим персонажам. Не потому ли красивый классический танец романтических балетов, если его не одушевляет живое лирическое дыхание танцовщика, выглядит бесконечно пресным?

А между тем именно романтизм открыл новое, гораздо более глубокое, чем прежде, толкование иронического. Галина Исаева наделена этим чувством в самой высокой степени. Ее танец редко претендует на абсолютное восприятие, он становится скорее полужутливым языком. Сто раз виденные и с бесконечной легкостью выполняемые актрисой классические па — это все те же знакомые слова, но неизменная усмешка, их небрежно-иронический лад придают им новый и подчас более глубокий смысл.

В искусстве Исаевой очень сильны элементы пародийности. Знакомые романтизированные позы выставляются в нем зачастую своей смешной стороной. Исаева — большой мастер едва заметным сдвигом традиционных танцевальных положений придать им откровенно комический вид. На первый взгляд кажется, что это острое и яркое искусство как нельзя более далеко от лирических переживаний любимых нами возвышенных героинь. Какая уж тут лирика у смешных девушек-служанок или оборванцев-мальчишек, в ролях которых выходит на сцену Исаева!

Но тут подтверждается старинное правило, открытое именно в романтическом искусстве. Почти отрицающая себя своей собственной иронией лирика и оказывается самой глубокой и действенной. Галина Исаева с необычайной тонкостью ощущает грань, за которой, как говорил Генрих Гейне, «кончается ирония и начинается небо».

Герои Исаевой ничего не домогались, никогда не апеллировали к нашему благородству, никогда не искали сострадания. Все это происходило помимо их стремлений. И как бы случайно удавалось разглядеть за их неизменным весельем живое человеческое сердце. Быть может, именно поэтому сочувствие к героям Исаевой и оставалось непреходящим.

На сцене Малого оперного театра актриса исполнила множество ролей, одно перечисление которых потребовало бы непомерно много места. Среди задорных мальчишек и озорных девчонок, которых Исаева выводит на сцену, одна партия осталась, быть может, самой памятной: роль нашей современницы Даши из балета, Бориса Фенстера, — «Юность». Исаева в этой роли была самой большой удачей балета.

В простой и забавной девчонке рабочей окраины провинциального городка актриса увидела наяву все те высокие мечты, которые прежде дозволялись только сильфидам и наядам, — и робкую, не смеющую открыться любовь, и мужество, и верность. Впервые появляясь на сцене в нескладном платье, девочка-подросток вызывала, быть может, снисходительную улыбку, но память о ней оставалась в сердце.

Галина Исаева открыла на балетной сцене новый мир, поселила в нем новых героев. Всем, что было сделано ею на сцене, она восстала против поныне еще бытующего мнения, что понятия комедийный и несерьезный равнозначны. И до сих пор она обозначает собой вершину, которой достиг современный советский комический балет.

## АЛЛА ШЕЛЕСТ (1919-1998)

\*\*\*

В 1937 году, через 12 лет после Марины Семеновой, через девять лет после Галины Улановой и Татьяны Вечесловой, через шесть лет после Наталии Дудинской, из класса А. Я. Вагановой вышла танцовщица, вставшая рядом с успешными уже к тому времени прославиться предшественницами. Virtuозность танца, высокий, от природы, прыжок, выдающийся пластический талант, принесли ей признание еще в ученические годы, когда на сцене Кировского театра она выступила сначала Дианой в «Эсмеральде», а затем Флориной и «Спящей красавице». Выпускной балет «Катерина», поставленный Леонидом Лавровским по мотивам Лескова, где она исполнила заглавную роль, заставил говорить об Алле Шелест как о большой трагической актрисе.

За двадцать лет, прошедших с тех пор, в ее репертуаре оказалось более сорока различных ролей — вероятно, больше, чем у любой другой балерины. Здесь было всё: и старая классика Мариуса Петипа, и новые балеты Федора Лопухова, и щедрая танцевальная живопись Чабукиани и Вайнонена, и хореографические драмы Захарова и Лавровского, и пластически-танцевальные поэмы Якобсона и Григоровича. В одних она была строгой классической танцовщицей, в других удивляла тонкостью драматической игры, в третьих поражала чудесами пластического перевоплощения. Всюду была разная, и это, может быть, и составляет ее главную особенность.

Разнообразие актрисы, прежде всего, результат неизменной ясности и определенности замысла. Как у всякого актера, бывают и у Шелест случайные неудачи, но удачи ее никогда не бывают случайны. Интеллектуальная полнота подхода актрисы к роли предопределяет все до последней мелочи.

Шелест с редкой тщательностью постигает драматическое начало балета, она особенно чутка к его литературному первоисточнику. Поэтому так часто в приглядевшихся уже спектаклях она отваживается на неожиданные, но всегда диктуемые существом разыгрываемой драмы смещения установившихся акцентов.

В «Бахчисарайском фонтане» мы больше всего почувствовали Марии в исполнении Улановой, как «гений



чистой красоты» поднявшейся над толпой гаремных женщин, и забывали о Зареме, которая была, быть может, дороже авторскому сердцу. Шелест возвратила нас к Пушкину. Не соблазняясь псевдостоичной экзотикой, где экспансивность заменяет глубину чувства, актриса отстояла высокий духовный мир своей героини, ее право любить и быть любимой.

Белинский писал о Мочалове: «Мочалов в своей игре живет жизнью автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор. Чуть несообразность, чуть натяжка, и он падает. В моих глазах этот недостаток искусства есть величайшее достоинство, ибо служит верным ручательством добросовестности артиста». Это можно сказать и об Алле Шелест. Она всегда ищет конкретные черты в характерах своих героинь. Она танцовщица-психолог. Самое важное для нее — своеобразие духовного облика, и это своеобразие должно соблюдаться во всем, начиная со времени, которым оно рождено.

Когда Шелест танцует в одном спектакле две роли, их никогда не спутаешь. В столкновении судеб героинь «Жизели», трактуемом актрисой как столкновение двух родов любви — эгоистической и самоотверженной, для себя — у Мирты, повелительницы виллис, и для другого — у Жизели, она рисует реалистические портреты обеих.

В Жизели ее отличает тонкое ощущение века и национального характера, очевидное и в особенности прически и костюма, и в точно найденной пластике каждого движения и каждой позы, и в стремительном темпе первого выхода и первого танца. Тонкое ощущение своеобразия роли — составная часть таланта Шелест.

Наиболее значительной ее удачей в последние годы было исполнение роли Эгины в балете «Спартак». Что нам за дело до куртизанки, пленявшей сердца в дни Юлия Цезаря и Марка Красса? Почему мы следим за актрисой с тем волнением, которое и достигается только безукоризненным мастерством?

Эгина-Шелест без видимого труда ослепляет сердце приглянувшемуся ей гладиатора, она с истинным наслаждением отдается этой, продиктованной точным беспощадным расчетом, игре душой, в которой уже ясно обозначена граница, где эгоистическое самоупоение остановит готовую вспыхнуть в собственном сердце куртизанки любовь.

Искусство Шелест не просто радует глаз, оно заставляет волноваться и размышлять, прочно завоевывает любовь зрителей.

## 25 ЛЕТ НАЗАД

25 лет назад в программе Кировского театра впервые появилось имя Аллы Шелест, и это дает нынче повод к юбилею. Но, строго-то говоря, впервые Шелест выступила как балерина на сцене театра за полгода перед тем, еще как ученица Хореографического училища. Тогда такие выступления учениц в театральных спектаклях были чрезвычайной редкостью, и возвещали они о рождении таланта необыкновенного.

Шелест пришла в театр, когда на его сцене прочно утвердились блестящие мастера того поколения актеров, которое называют первым (на самом деле на счету советского театра оно было вторым): М. Семенова, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская были в расцвете славы. Юная актриса увидела их в 1937 году такими, какими, скажем, Алла Сизова увидела О. Моисееву, А. Осипенко, И. Колпакову. Со старшими Шелест объединяла общность традиций и общность вагановской школы, верность которой осталась за ней навсегда. И все-таки чем-то была она совсем непохожа сразу на всех старших балерин, очень различавшихся между собой. Она была как бы провозвестницей нового, третьего поколения мастеров, сформироваться которому помешало нацистское нашествие. Шелест — едва ли не единственная, кому удалось на балетной сцене Ленинграда в полный голос говорить за это поколение. Потому-то творчество ее и стоит особняком, несхожее и с так называемым средним поколением, ныне преобладающим на сцене.

И со старшими, и с младшими рядом билась живая балетмейстерская мысль, рождались новые балеты, перекликавшиеся с их собственными стремлениями, а во многом и направлявшие их. Сперва это были балеты Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани, позднее — балеты Ю. Григоровича, И. Бельского. Поколение Шелест стояло между тем и другим, оно выразило себя прежде всего в актерском творчестве.

Шелест долгие годы после выпускной «Катерины» Л. Лавровского танцевала уже кем-то, и порой блистательно, станцованные партии. Об этом не вспоминают, потому что у нее была своя Зарема, своя Лауренсия, своя Никия, своя Джульетта. Они не менее естественны и правомочны, чем у первых исполнителей. Шелест не назовешь второй, скорее спектакль с ней второй раз бывает первым. Качество в балете редчайшее.

Говоря об искусстве Шелест, как-то неловко даже вспоминать о высоком ее прыжке, о благородной форме ее танца, о необычной пластической выразительности. Все эти качества словно бы растворяются в том высоком творческом огне, который загорается с ее появлением на сцене. Это — свойство только больших художников: мы ощущаем, что сценические минуты — самое важное, самое драгоценное в жизни актрисы. Недаром каждый ее спектакль, как премьеры, полон ожидания неведомого и прекрасного.

Шелест всегда как бы взламывает роль, проникает в те подспудные душевные побуждения, которые ведут к поступкам, а иногда и спорят с ними, и этот психоанализ, наполняющий значимостью каждый оттенок движения, всегда был смыслом ее творчества. Шелест находила духовное содержание везде и всюду: в строгой классике Мирты, в самобытной танцевальной походке Эгины, в неподвижности Заремы. Всегда заставляла она думать о лежащем за пределами балета, о жизни человеческой.

Но роли Шелест вовсе не ипостаси одной и той же души. Они всегда конкретны, всегда «характерны» — не в балетном смысле. Признаюсь, я плохо верил, что простодушная Жизель станет близкой Шелест. А когда первое ее выступление потрясло зрительный зал, я долго думал: что же позволило актрисе сдвинуть все привычные акценты и интонации и уверить нас, что это необходимо? Только позднее, когда случай привел увидеть «Жизель» в исполнении нескольких балерин *Grand opéra*, стала ясна разгадка: Шелест помнила, что Жизель — француженка, что ее наивность — другая, кокетство — другое, потрясение — другое, чем это могло казаться нам, ни одной живой француженки в глаза не выдавшим. Но ведь и Шелест не видала тогда французской «Жизели». Она лепила свою француженку как догадку — и не ошиблась.

Понятно, что такие смещения установившегося не бывают случайны. Они плод исканий и раздумий. Искусство Шелест — очень умное искусство. Иногда я даже думаю: а не слишком ли умное? Глубокие, серьезные, от жизни идущие замыслы Шелест иногда оказываются значительнее материала, который дает партия, куда более примитивная и прямолинейная. Но вот уж воистину наши недостатки — продолжение наших достоинств! Шелест не может согласиться с тем, чтобы балетное искусство, ее искусство, было примитивным, и все ее творчество, весь огромный ее талант устремлены на то, чтобы заставить всех и каждого поверить, что балет — большое искусство, ничуть не хуже всякого другого. Для меня, как вероятно, и для многих

нынешних зрителей, искусство Шелест — залог художественной подлинности актерского творчества в балете, а значит, и вообще балета.

Недавно один современный музыковед, человек острого ума и яркого дарования, бросил мне: «А все-таки ваш балет — искусство несерьезное!» Я не то чтобы обиделся, но подумал, что лет сто-полтораста назад так же говорили о музыке. И вслушиваясь в моцартовский менуэт, ловили себя на мысли: а не слишком ли это серьезно?

Но все лучшее, что есть в балете, бьется за глубину, за подлинный смысл, за эмоциональную полноту и правду хореографического театра, и для него двадцать пять лет сценической жизни Аллы Шелест — одна из самых прекрасных побед.

1962

### **АЛЛА ШЕЛЕСТ БЫЛА ЗАПОЗДАЛОЙ ЗВЕЗДОЙ**

Алла Шелест была в балете Кировского театра запоздалой звездой. Великолепная плеяда учениц Вагановой давно завоевала сцену и славу, когда из того же класса вышла новая ученица. Именно из того же класса! Хоть роскошная энциклопедия «Балет» и не поминает в статье о Шелест имя Вагановой, с успехом проучившись шесть лет у Е.П.Гердт, она именно у А.Я.Вагановой за последние четыре года в школе, а затем еще четырнадцать в театре, обрела себя, научилась думать о том, что надлежит ей делать. А было о чем поразмыслить.

Правильное устремление балета к драматической содержательности и столь же правильное его стремление сберечь изобилие возможностей классического танца, добытое великим петербургским театром, не очень-то уживались друг с другом. В первых своих балетах Леонид Лавровский, «Катерина» которого стала для Шелест выпускным спектаклем, еще удерживал равновесие между зовами времени и сокровищами прошлого. Но равновесие было хрупким, а балет по самой своей природе жаждал быть танцевальным, и трудно счастье простым совпадением то, что в первый же сезон Шелест в репертуар театра вошел первый балет «бога танца» Вахтанга Чабукиани «Сердце гор». И юная балерина, и новый спектакль предлагали ответ на мучительные контroversы балетного театра.

Чабукиани поручил Шелест, еще на школьной скамье блеснувшей в театре виртуозной партией Дианы, роль Нагеллы, вторую балеринскую партию. Затем последовала его же «Лауренсия», где Шелест сперва танцевала тоже вторую партию — Хасинту, а затем и заглавную роль. Одновременно она входила в балеринские роли старой классики. Немудрено, что во время шумных московских гастролей имя юной, два лишь года состоявшей в группе, танцовщицы называлось рядом с прославленными. Причем называлось с некоторым даже удивлением ее отличиями от предшественниц.

Военные годы и сопутствовавшие им обстоятельства во многом изменили и жизнь балета. После блокады Кировскому театру пришлось потратить немало сил на восстановление традиционного репертуара, и, понятно, создание новых спектаклей не могло быть столь уж интенсивным. Но и в сузившемся кругу балетмейстеров и художественных исканий молодая танцовщица пробивала свой самобытный путь. И делала это, главным образом, самостоятельно.

В ожесточавшемся споре балета и драмы можно было стать на одну сторону: либо демонстрировать виртуозный танец, либо с мастерством драматической актрисы разыгрывать пантомимные эпизоды. Так многие и поступали. Некоторые, держась за оба лагеря разом, совмещали одно с другим. Шелест не делала ни того, ни другого, ни третьего. Она ощущала, что арена драмы в балете — сам по себе танец. В традиционных классических партиях — а она танцевала все имевшиеся в репертуаре, не только первые, но и вторые, не только Аврору, но и фею Сирени, а еще раньше и Флорину, не только Жизель, но и Мирту, и, конечно, Никию, Лебедя, Раймонду и т.д., — она вычитывала драматургию танца и именно ее доносила до зрителя. Оттого-то ее достоинствами были не только высокий прыжок и элевация, не только отточенное совершенство всякого па, но и многообразие внутренних оттенков и переходов, и разнообразие рисуемых так танцевальных портретов.

Наш балет знает великих танцовщиц, пришедших на сцену со своей темой, хранивших верность ей всю жизнь, и в каждой новой партии по-новому освещавших то, что изначально было важно. Шелест — прямая им противоположность. Для нее каждый новый спектакль был поводом к новому содержанию и новым краскам, к постижению новых сторон действительности. Ее роли не похожи одна на другую, она как бы перевоплощалась, что в балете почти немислимо, и находила для каждой роли и особенную

пластику, и особенные оттенки в движениях, даже повторявшихся во всех новых ролях. Так она возвратила Жизели облик, сошедший с гравюр времен парижской премьеры, а ее первому выходу и танцу придала стремительность романтических литературных героинь тех лет. Так она сотворила плоть Эгины в «Спартаке» Якобсона. Шелест строила свои партии, предварительно подвергнув их текст рациональному острому анализу, а не просто доверяясь несущему на волнах танца чувству. Но именно от этого ее танец восхищал разнообразием плещущих в нем чувств и их глубиной.

Ее Мирта, повелевая виллисами, правит бал эгоистической стихии, напоминая не только о старинных балладах, но и о балзаковских женщинах. Ее Зарема полна не просто ревности и страха потерять положение первой жены, но и неподдельной любви, и готовности жертвовать для этой любви не только другими, но и собой, как оно и есть у Пушкина. Ее Никия — чуть ли не героиня Достоевского. В давней статье я обмолвился, что Шелест — танцовщица-психолог, и потом с радостью обнаружил у ее биографа свою формулу как безыменное народное мнение. Этого у нее уже не отнимешь. Прорабатывая танцевально-пластическую ткань роли как подвижную психологическую картину, Шелест не только насыщает страстями, но непременно усложняет роль, и это озаряет иным светом остальные роли, обогащая спектакль.

Особенно это существенно в новых балетах, а ей довелось работать едва ли не со всеми советскими балетмейстерами того времени, от Ф.Лопухова и Р.Захарова до Л.Якобсона и Ю.Григоревича. Открывая в своей роли незаметные поначалу возможности она, конечно, уже этим поощряет мысль хореографа, если, разумеется, сам он по-настоящему талантлив. Но — и это важнее всего — Шелест утверждала свой театр, не дожидаясь новых спектаклей и новых ролей, каких ей доставалось очень и очень немного. Да и в новых спектаклях ей по преимуществу отводилась лишь вторая премьеры, и все-таки она всегда оказывалась в центре размышлений и споров.

Она, конечно, была актриса с головы до ног, и зритель, многократно выдавший ее на сцене, как правило, не опознавал ее в бытовой одежде и обстановке, что все-таки несильно. Она, конечно, уже по особенностям сценической биографии, мыслила театр прежде всего как театр актера. Но только актер в этом ее актерском театре вовсе не рассматривал выход на сцену как очередное свидание с поклонниками, не тщился заместить собой и автора-драматурга, и автора-композитора, и автора-

хореографа. Достоинство актера, напротив, измерялось его способностью справляться с собственной, отличной от авторской, профессией воплотителя и истолкователя чужого творения. Не механического диктора, старающегося, в лучшем случае, добросовестно произнести все звуки текста, но артиста, художника, на котором одежда текста оборачивается собственной кожей.

Еще Ваганова назвала Шелест «талантливейшей балетной актрисой». Когда, во второй половине пятидесятых годов, Кировский театр вошел в очередной виток подъема, Шелест не только непосредственно в нем участвовала, но и больше, чем кто-либо из старших балерин, повлияла на новое поколение своим примером. Она куда меньше занималась собственноручной шлифовкой молодых актрис, чем, скажем, Т.М.Вечеслова, но больше представляла для них образец, казалось, недостижимый. Театр хореографа, возрождаясь, нуждался именно в таких танцовщицах.

В 1963 году, двадцать лет назад, Шелест оставила сцену. С тех пор она не раз переносила в разные театры классические спектакли. За рубежом ее узнали не только как балерину (когда-то в Англии она оказалась первой советской танцовщицей, и по ней судили о переменях в нашем балете), но и как педагога, — она не однажды работала в Италии, и ее звали туда опять. И все-таки опыт ее не то чтобы даже недостаточно использован, но, на мой взгляд, недостаточно нами осознан как редкостное и плодотворное явление культуры.

Даже если ограничиться лишь советским театром, мне трудно определить, какая балерина нравилась мне больше всех, — счастье Семеновой, плач Улановой, бунт Плисецкой, дерзкая грация Осипенко, классический разум Колпаковой, романтический дух Бессмертной, захватывали меня никак не слабей и порою даже сильнее, чем танец Шелест. Но если я не в состоянии обозначить одним-двумя словами то, чем захватывала она, стало быть, она, во всяком случае, ближе других подошла к моему идеалу балерины, входящей в спектакль, чтобы стать в нем не просто исполнительницей отдельной роли, пусть даже гениальной, но отзывчивым соучастником, в ответ на чужой мотив, чужое дыхание, меняющим свой облик до неузнаваемости. Мне жаль, что нынешнее поколение танцовщиц уже не могло видеть Шелест и учиться у нее аналитическому мышлению, душевной самоотдаче и многоликости, — ведь как раз эти свойства необходимы балету, который надлежит строить на завтрашний день.

## УМЕРЛА АЛЛА ШЕЛЕСТ

Алла Шелест умерла, не дотянув двух с лишним месяцев до торжественного спектакля, которым Мариинский театр намеревался обозначить день ее восьмидесятилетия. И тут не повезло!

Ее обыденная невезучесть предопределялась нараставшим по ходу жизни разрывом между огромностью таланта и возможностями, которые время и сцена оставляли талантам подобного масштаба. Да еще полной неспособностью к интригам и конформизму, поддерживающим иных в трудные времена.

Начать с того, что она опоздала на парад советских балерин. Он открылся в годы НЭПа, когда страна переходила к мирной жизни, и среди прочего ожили императорские театры, именуемые теперь государственными. Классический танец, доведенный в Петербурге до блеска Петипа, Иогансоном и Чекетти, возрождался под руководством Вагановой. А на театральной сцене ее антипод Лопухов не только восстанавливал великую старину, но продвигал хореографическое сочинительство собственными трудами и плодя учеников, начиная с Георгия Баланчивадзе. Балет снова процветал, молодые балерины пленяли нового зрителя.

Между тем жизнь ощутимо менялась. Новые большевики уже уничтожали старых, совершивших в 1917 революцию. Страна переполнялась неожиданными трагедиями, ни на сцену, ни в другие искусства тогда не выплескивавшимся. А как раз в 1937 году Шелест и окончила хореографическое училище, где обучалась у Гердт и у Вагановой.

Не то что юную танцовщицу особо занимали социальные проблемы. Но, как сказал старый поэт, числимый, кстати, отнюдь не революционным демократом, а сторонником чистого искусства:

*Писатель, если только он  
Есть нерв великою народа,  
Не может быть не поражен,  
Когда поражена свобода.*

Это и о балеринах, и об Алле Шелест в первую голову.

В числе ее достоинств, прежде совершенства вагановской школы, прежде природного высокого прыжка и необычайной пластической выразительности надлежит называть этот



внутренний нерв. Шелест была актрисой большого ума, отлично понимавшей и сознательно акцентировавшей тончайшие оттенки выводимых ею характеров. Но сами характеры лишь отчасти зависели от нее. Она выходила на сцену не затем, чтобы вновь и вновь в разных ролях утверждать некий единый, обычно собственный характер, как бывает подчас и у величайших танцовщиц. Ее роли не были (что в балете редкость) похожи одна на другую. В одном балете она могла танцевать обе ведущие партии, но спутать их бывало невозможно, противоположности в ее исполнении только обострялись. Самоотверженная любовь Жизели была сразу отличима от эгоистической любви Мирты, повелительницы виллис.

Шелест была мастером конкретных характеристик, танцовщицей-психологом, что придавало ее ролям объемность, обогащало их непревосхитимыми красками и подробностями. Можно было дивиться мастерству, за которым стоял тщательный рациональный анализ и высокая хореографическая культура. Но очень уж самозабвенными и дерзкими оказывались трактовки и исполнение ролей, чтобы сводить их к мастерству и сноровке.

Рационально шлифуя по своему разумению детали, Шелест менее всего намеренно задавала роли магистральный ход. Тут она оказывалась во власти иррациональной стихии, покорялась отклику, который предписанное ролью и навязываемое жизнью вызывало в ее душе, заставляло нерв трепетать так, а не иначе. В этом ее артистическая суть и объяснение того, что великая балерина постоянно оказывалась не ко двору. Она не только была неуправляема балетным руководством, она и сама собой, в ощущении нутряного пафоса роли, не управляла. Невозможно было предугадать, какой она на сцене явится и что совершит. Она делала то, что ощущала и не могла другого, вот и была трагической актрисой в эпоху казенного оптимизма.

Первые роли в спектаклях театра, исполненные в бытность ученицей, — Диана в «Эсмеральде» или Флорина в «Спящей», — обозначив из ряда вон выходящее дарование, такого еще не сулили, но уже Катерина в одноименном выпускном спектакле вывела к трагедийности, а вскоре последовали Хасинта и Лауренсия. Можно, конечно, счесть случайностью, что несвобода и бесправие девушки перед лицом сильных мира становились главной темой молодой балерины как раз в ту пору, когда в жизни абсолютизировалась государственная власть, а личные права попирались. Но подобные совпадения

при непреднамеренной чуткости актрисы к состояниям души выводили Шелест в названных ролях, как и потом в роли Никии в «Баядерке» и других, далеко за пределы распространенного восприятия балета и, обостряя его трагедийный смысл, поворачивали к трагичности жизни. Содержательность заслоняла в танце Шелест неоспоримые технологические достоинства.

Между тем глубокая содержательность как отличительная черта ее искусства парадоксально держалась именно многообразием технологии танца и пластики. Однажды в разговоре я посетовал, что птица в балете «Шурале» у нее не слишком свободолюбива, а в ответ услышал: «То есть, прыгать надо только вверх, а не в сторону?» Алла Шелест была уникальным переводчиком с языка души на язык технологии танца и обратно, в хореографический текст партии она вчитывалась как в шекспировский, воспринимая чередования движений как крушения судеб. Но удача ждала лишь там, где в хореографии и впрямь воплощались людские судьбы. Пусть не с шекспировской силой, — интонационно насыщая роль, она ее обогащала, даже досочиняла. Но хореографической партии надлежало иметь смысл, который танцовщица могла воспринять интуицией, инстинктом.

Незабываема Зарема, в которой у нее захватывала не драматическая игра, а, вопреки ее тамошней бедности, танцевальность. У Шелест она насыщалась таким изобилием интонационных сдвигов и порывов, что сочувствие вызывала уже не только несчастная погубленная Мария, но и ее героиня, вольнолюбивая пленница гарема, как оно, собственно, и у Пушкина. Видевшим «Бахчисарайский фонтан» с Улановой и Шелест в главных ролях одновременно до конца открывалась природа балетного драматизма, — у обеих великих балерин, которых мы лишились в минувшем году, драматическое служило не прибавкой к танцевальности, а вырывалось, выплескивалось из самой ее сути. У Шелест танец никогда не обшивал готовенький сюжет, но как бы выращивал сюжет из себя. Она не случайно радовалась появлению на Марининской сцене балетов Баланчина и, особенно, «Серенады».

Шелест танцевала Петипа, Иванова, Лопухова, Лавровского, Чабукиани, Вайнонена, Якобсона, Григоровича, запросто овладевая языком каждого. Пластический язык Якобсона в миниатюре «Вечный идол», равно как в роли Эгины из «Спартака», дальше других удививший от академической традиции, подарил строгой классической танцовщице огромный диапазон пластической экспрессивности. Облики Эгины

менялись, делая одинаково правомерным ее сценическое соседство и с римским триумвиром на празднестве, и с уличными гетерами. Балетный характер, обычно сводимый к двум-трем чертам, обрел у нее переменчивое многообразие, разом свидетельствуя и о величии, и о порочности империи.

Редкостное собственное сочетание вдохновенности и разума побуждало ее дорожить тем же у других. Как педагог она охотно делилась своим умом, поощряя аналитическое усердие в ученицах. Но ее влияние плодотворно сказывалось лишь на тех, кто, подобно ей самой, с умом шлифовал свое инстинктивное вдохновение. Тогда ее замечания и подсказки, при том даже, что направленность ученицы была иной, чем у самой Шелест в той же роли, приносили неожиданно прекрасные плоды.

Но там, где не было инстинкта, не было души, где ученица надеялась просто перенять пригодную якобы на все случаи технологическую пропись роли, в препарировании которой Шелест была особенно сильна, ничего не получалось. Такие ученицы ее оставляли, поскольку она учила подлинности, а не подделкам. Среди фальши, двоедушия, лицемерия, приспособленчества, ее отличительной чертой оставалась подлинность. Не то чтобы она всегда во всем была права, можно не соглашаться с теми или иными ее решениями, но она никогда не шла поперек своей натуры, и, обогащая персонажей, это портило ей карьеру.

Наивно изображать Шелест сценической диссиденткой, сознательно подрывавшей устои государства. Напротив, это государство подрывало устои искусства, душило его, запрещало, уничтожало, а Шелест на своем месте лишь продолжала делать то, на что ее, так сказать, сподобил господь, она неотступно поддерживала жизнь искусства, и абсолютистское государство отвечало ей высокомерным пренебрежением, обходя великую балерину высшими наградами, которыми с легкостью наделяло куда более скромные дарования.

Но последнее успокоение Алла Яковлевна Шелест обрела в нескольких шагах от Ивана Сергеевича Тургенева, и этим обозначено ее место в русской культуре.

## ИННА ЗУБКОВСКАЯ (1923-2001)

В созвездии первых танцовщиц Ленинграда Инна Зубковская, пожалуй, единственная, пришла в Кировский театр не с улицы Росси, где расположено прославленное Ленинградское хореографическое училище. Она москвичка. Окончив летом 1941 года хореографическое училище Большого театра по классу известного педагога М. А. Кожуховой и принятая в Большой, она оказалась в Кировском театре случайно, из-за превратностей военных лет.

Балерина щедро наделена дарами природы. Высокая, стройная, необыкновенно красивая танцовщица, с гибким корпусом и выразительными руками, едва выходя на сцену, выделяется в общем ряду. В ней есть величие — не властное, не назойливо вынуждающее склониться перед своим эмоциональным напором, но спокойное, неторопливое, достойное восторженного созерцания.

Глядя на актрису, ждешь от нее экспрессии и бурных порывов. Но круг ролей Зубковской составили партии лирического свойства, едва ли не весь их перечень. Зубковская — лирическая танцовщица, это общепризнанно. И впрямь, к числу ее высших удач принадлежат Одетта в «Лебедином озере» и Девушка-птица в «Шурале».

Лирическое дарование балерины сильнее всего проявляется там, где дыхание одного чувства проникает сквозь большие пласты роли. Зубковская обладает редким умением пронести это единое чувство сквозь танец, не возбуждая его вновь и вновь острыми драматизированными потрясениями, но заставляя течь равномерным, плавным потоком. Ее область по преимуществу область элегического. У нее еще печальна уже причастная любви Одетта и светла чуть подернутая легкой дымкой фея Сирени в балетах Чайковского.

А партия Китри так далеко отстоит от традиционного лирического репертуара Инны Зубковской, что само выступление актрисы в старом «Дон-Кихоте» могло показаться неожиданным. Тем более неожиданным мог показаться здесь блистательный успех. А между тем успех этот несомненен. Четыре подряд прошедших спектакля неопровержимо о нем свидетельствуют.

Не секрет, что партия Китри трудна, и, выступая в ней, актриса отлично использовала случаи выказать свое мастерство танцовщицы, в некоторых отношениях — прежде всего в области верчений — исключительное. Тайна ее успеха, однако,

не только в этом. Партия Китри не отличается сложной драматической структурой, но, виртуозно-танцевальная, она все же не собрание цирковых антре. В ней заключено пусть простое, но неувядаемое содержание: жизненная сила и ясность духа. Оптимистический склад балета и его центральных партий и влечет, прежде всего, публику к как будто безнадежно устаревшему «Дон-Кихоту». Если подчас грация в этом балете, лишь радуя глаз, остается чисто внешней грацией формы, то в партии Китри индивидуальная гармоничность танца актрисы должна наполниться, если можно так выразиться, грацией жизни. Это-то и произошло у Зубковской.

Не будем ломиться в открытые двери и доказывать, что актриса наделена несравненными внешними данными. Это видит каждый. Но, пожалуй, впервые к ним прибавилась столь непринужденная непосредственность, впервые актриса вырвалась за пределы созерцательной элегичности и доверилась горячим душевным порывам. И новая сторона ее дарования оказалась ничуть не менее интересной, чем привычные.

В трактовке роли у Зубковской важное место заняли новые костюмы. Очень на пользу спектаклю восстановление короткого тюника в первом акте. Правда, кое-что в этой области, в частности костюм и прическа третьего акта, как ни идут они актрисе, все же непомерно вырываются из общего стиля оформления, обветшавшего, кстати сказать, до предела. Это, однако, частность. Главное же в той радости, которую новая Китри доставила каждому, кто ее видел.

Но к радости примешивается горькое чувство. Почему мы увидели Зубковскую в роли Китри лишь на девятнадцатом году пребывания актрисы на сцене? Дело не только в том, что обокрали зрителя. Не следует ли думать, что исполни Зубковская партию Китри, а может быть, и партию Лауренсии и другие, раньше, — это благотворно сказалось бы на формировании всего облика актрисы?

## НИНЕЛЬ ПЕТРОВА (1924- )

\*\*\*

Удивительно красивая и необычайно женственная актриса, казалось, самой судьбой предназначена стать на сцене лирической героиней. И, действительно, Нинель Петрова исполняла одну лирическую партию за другой. Она танцевала в хрустально-прозрачной «Шопениане». Она играла Марию в «Бахчисарайском фонтане». Она была Джульеттой.

Лирическая стихия балета — танец. Именно в нем привольнее всего той непосредственности чувства, тому душевному прямоту, которое имел в виду Пушкин, говоря: «Поэзия, прости ей господи, должна быть немного глуповата».

Между тем, умное дарование Петровой выросло и определилось под влиянием лучших образцов реалистической драматической игры, которая в период борьбы советского балета за расширение своей тематики заняла в нем существенное место. Актриса умело находила и точные детали, и правдивые жесты, и верную линию сценического поведения. Так, понемногу, уже по первым ролям, можно было решить, что истинное призвание Петровой не лирика, но драма. А когда в балете «Спартак» она исполнила роль Фригии, мужественной и верной подруги вождя рабов, в этом уже не осталось никакого сомнения.

Мягкий, чуть небрежный, не ищущий виртуозной шлифовки, танец Петровой находит в драматических ситуациях каждой роли надежную точку опоры. И, что любопытно, чисто танцевальная сторона партии мало-помалу становилась тем совершеннее, чем глубже оказывалась ее драматическая трактовка.

В старинной «Жизели» новые качества Нинели Петровой вернули ей привычное амплуа. Предельно правдивая игра, достигающая особой глубины в знаменитой сцене сумасшествия, тонко понятое развитие бессмертной роли, состоящее в крушении и возрождении лирического мира, повлекли за собой новый подход к танцу. И, быть может, впервые в «Жизели» самый танец у Петровой наполнился жизнью и стал не только изящным и нежным, но и волнующим. Во втором акте «Жизели» актриса танцует, как никогда еще не танцевала, и уже танец поет о бессмертии хрупкого и трепещущего чувства.

Нинель Петрова прошла в своем творчестве путь, очень похожий на тот, который прошел в те же годы советский балет: от пантомимической драмы к танцевальной поэме. И актриса выросла вместе со всем нашим балетом.

1960

### **ОНА ЧУВСТВУЕТ ТАНЕЦ, КАК ПРОЦЕСС БЕГУЩЕЙ ЖИЗНИ**

Считается, что большой актер формируется прежде всего новым репертуаром.

Нинель Петрова — одно из редчайших исключений. Марию в балете Захарова «Бахчисарайский фонтан» она станцевала через много лет после премьеры и старая роль выглядела как новая. Ее Мария вызывала не так сожаление о нераскрывшейся и загубленной душе, как удивление незаурядностью и сосредоточенностью чувства.

Рано погибший московский критик Моисей Иофьев посвятил одной этой роли восторженную статью, и там, среди прочего, сказал: «Балерине не дано выражать на сцене натуру мелкую или пассивную». По отношению к Петровой это справедливо безоговорочно. Кого бы она ни танцевала, ее героиня отличалась подлинностью и серьезностью.

Говорят, Нинель Петрова — не просто танцовщица, но актриса, и действительно никто, пожалуй, из ее сверстниц не был так искренен в балетных драмах, где еще блистали тогда Шелест, Вечеслова, Уланова. Молодых влекло обычно другое, драматические балеты бранили за танцевальную бедность, мечтали о новом Петипа. А Петрова открывала в Джульетте Лавровского множество артистических возможностей.

Полнотой душевной жизни пленяли ее Жизель, ее Нина в последнем балете Бориса Фенстера «Маскарад». Балетмейстер сочинял его смертельно больным, далеко не все мог довести, как говорится, до кондиции. Но Петрова в роли Нины оправдала спектакль, ибо стала героиней лермонтовской лирики.

Необыкновенная правдивость танцевальной речи привела ее к успехам и в балетах Леонида Якобсона, наделившего актеров не столько танцевальными ариями, сколько пластическими речитативами. Петрова танцевала не только Фригию в «Спартаке», но и Зою в балете «Клоп». И балерина,

каждое движение которой до изысканности дышало культурой, в роли простой девушки тоже оказалась правдивой.

С сочинениями Якобсона Петрова не расстается и теперь: она репетирует их в труппе «Хореографические миниатюры». Я люблю сидеть у нее на репетициях и слушать замечания.

Речь идет о технических упущениях, о деталях танца, но всегда, то невысказанной, то подчеркнутой, присутствует забота о правде. В ее замечаниях я опознаю то, что лежало в основе ее собственных успехов, узнаю чувство, которое назвал бы чувством непрерывной содержательности, ощущение танца как процесса бегущей жизни, драгоценной потому, что не пустой.

В балетном театре преемственность важнее, чем в любом искусстве. Даже и самый текст здесь передается, так сказать, из ноги в ногу, и его понимание улетучивается, если надо всякий раз до всего доходить сызнова. И моя неистребимая надежда на то, что петербургский балет опять испытает прекрасный всплеск, держится на том, что есть еще люди, в которых эти традиции воплотились, которые могут их воскресить, и скрестить, и подтолкнуть к невиданному.

Особенно тут драгоценен пример натур в подлинном смысле творческих, тех, кто не просто добросовестно работал, хоть и это порой становится редкостью, но сверх того хотел и умел вынести на сцену нечто свое, ни у кого не взятое, голос своей жизни.



## ТАХИР БАЛТАЧЕЕВ (1924-1997)

### ПОРВАЛАСЬ СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Тахир Балтачев умер без малого семидесяти трех лет, когда уже только старшее поколение помнило его как отличного характерного танцовщика, — больше тридцати лет он не выходил на сцену. Сам он ни на какую прижизненную известность не претендовал: его имя в программках скромно стояло среди имен других репетиторов. Между тем именно он оставался последней связью нынешнего театра с былым.

По возрасту он был старшим в сдружившейся в военную пору группе танцовщиков, переходивших тогда из школы в театр, — в ней были еще Бельский, Дружинин, Макаров и, младший, Григорович. Не берусь судить, насколько их объединяло естественное общение соучеников и сверстников, но по многолетнему знакомству со всеми знаю, что смолоду балет занимал их не просто как профессия, но как дело жизни. Возможно, почвой этому стали условия учения в Перми, куда эвакуировали и театр, и школу, да и более тесное во время войны общение со старшими. Во всяком случае, наряду с преобладающим у танцовщиков интересом к собственному месту и ролям, к умению и успеху, названными владел интерес к балету как способу думать о жизни.

Судьбы их сложились по-разному. Балтачев не разделил участи товарищей, так или иначе вытесненных из театра. Как характерный танцовщик, да и как репетитор, он давал меньше поводов к конфликтам, и это позволяло без страха эксплуатировать его достоинства. Он стал рабочей лошадью хореографической стилистики. В ряду репетиторов, которыми, как правило, становятся балерины и первые танцовщики, он полнее других дорожил единством и целостностью спектакля и острее ощущал, что и сто раз прошедший балет сегодня исполняют как впервые и передавал это ощущение актерам. Когда главным требованием к кордебалету стала дисциплина, он продолжал считать еще более важным единый порыв танцующих, вобравший дисциплину в себя.

Известно, что балет держится прежде всего традицией. Это убеждение Тахир Балтачев обретал не только в театре, но и в семье. Нельзя не вспомнить, что его сестра Найма, одна из ближайших и самых доверенных учениц Вагановой, долгие годы тоже репетировала с кордебалетом, только классическим. Своей будничной закулисной работой она еще раньше

участвовала в эстафете традиций, важных для театра. Если товарищи юности связывали Тахира с миром исканий, то сестра, которая была старше на девять с половиной лет, поощряла сознание эстафеты. Ему легко было чувствовать, что искания наших сверстников как раз и восходят к старой традиции, которую начали оттеснять еще в предвоенную пору. Если Григорович или Бельский пробивались к ней сочинениями, то Балтачев, как репетитор, добивался того же в исполнении, причем не только индивидуальном, но именно общем, коллективном.

Время шло, люди уходили, умирали, а он все тащил этот воз. Было нелегко, особенно в последние годы, когда он физически ослабел, а воля нередко натывалась на равнодушные. Как-то мы сидели в ложе рядом, а происходившее на сцене было куда как далеко от достойного нашего великого театра. Я обернулся к Тахиру, но, прежде чем успел вымолвить слово, он мне уже ответил: «Они теперь думают о другом».

Беда состояла отнюдь не просто в смене поколений. В каждом поколении полно разных людей. Но противостоять разрушительным вихрям времени удастся лишь подхватывая его созидательные побуждения и поддерживая эстафету обретенного. Среди тех, кто моложе нас хоть на двадцать и даже пятьдесят лет, наверняка есть и дорожащие традицией, и хотящие ее обогащения. Но ведь что-то должно побудить таких людей себя опробовать, чтобы окружающие могли убедиться в их способностях. Сам-то Балтачев был поднят на свое место той самой волной возрождения, которая разметала его товарищей по разным театрам, а следующее поколение по всему свету. Больше таких волн не было. Бунтующее море укротили.

Весть о его смерти сжала мне сердце. Не стало человека, с которым более сорока лет связывали неколебимо добрые отношения. Но, хоть и стыдно признаться, я почти сразу подумал: как теперь театр будет без Тахира?

## ИГОРЬ БЕЛЬСКИЙ (1925-1999)

### ПАМЯТИ БЕЛЬСКОГО

Тяжело узнавать о смерти ровесника. Не просто из страха перед тем, что ждет и тебя, а потому, что она возвращает к пройденному вместе. Не хочу хвастать своим поколением. В нем, как в каждом, различимы противоборства и не так уж дивно было все вокруг, когда мы были молоды, хоть у молодости есть свои преимущества. Но в каждом поколении есть люди, живые не только биологически, но ощущающие и осознающие жизнь. Когда моя судьба (еще не ведая, что навсегда) сплелась с Кировским театром, среди танцовщиков своего поколения я обнаружил Балтачевея, Бельского, Григоровича, Дружинина и Макарова, которых триумфальное прозябание великой труппы тоже терзало. Я не забуду, как в 1953м рукопись статьи «Об одном несостоявшемся балете», первой, которую удалось напечатать, я сперва показал Юре Григоровичу, а он сказал «Давай покажем Игорю», мы ему позвонили, он тут же приехал, медленно прочел, и выдохнул: «Надежда вроде появилась. Надо попробовать».

Потом отношения с каждым из пятерых пошли по-своему, тоже подрывая миф о единстве поколения. Но, если иметь в виду взаимопонимание, мы остались с Игорем близкими товарищами – в самых разных ситуациях, понимали друг друга абсолютно, и когда спорили, каждый понимал, что говорит другой, а это, как известно, в спорах большая редкость. Он был человек незаурядного ума, постоянно обращенного на свою профессию, что в советской стране не было правилом. Говорю об этом прежде, чем о его профессиональных талантах танцовщика и хореографа, поскольку это могли знать лишь люди лично с ним знакомые. А что он один из лучших в стране с войны до наших дней характерных танцовщиков, известно всем, кто ходил в балет. Чтобы не повторять собственные высокие оценки его сочинений, расскажу, как при мне Баланчин, еще в первый визит, на вопрос, что из советской хореографии ему понравилось, обернувшись к присутствовавшему Игорю, сказал о «Ленинградской симфонии»: «Я видел Вашу работу, Вы умеете думать танцем, это важно». Нет нужды после этого аттестовать другие его работы и хвалить их от себя, хоть тоже есть за что. Он сделал много и многое хорошо.

Но об одном не сказать невозможно. Высвобождая из под пяты драмбалета традицию композиционного хореографического мышления, утвержденную некогда Петипа, новые хореографы, и Бельский среди первых, искали ей, следом за Петипа, место в сюжетном спектакле, – «Берег надежды» яркий тому пример. Но именно Бельский, первым возродил у нас запретный жанр хореографической симфонии, провозглашенный Лопуховым. Не только «Ленинградская», но, быть может, еще сильнее «Одиннадцатая» на музыку того же Шостаковича, показала, что танцевальные мотивы в руках талантливого хореографа содержательны и без привязки к конкретным героям. Танцсимфония, посвященная революции пятого года, стала у Бельского глубоким раздумьем о революции, о приходящей к взрыву жизни, которую невозможно терпеть, и о безнадежности прекрасных порывов изменить ее течение одним усилием. Отвлеченная вроде бы форма говорила о типичной исторической коллизии, выходящей за пределы 1905 года, демонстрируя оставшиеся у нас в пренебрежении возможности балета. То было подлинное открытие.

Если о нем вспомнить, видно, что Бельский себя реализовал не то что не полностью, а лишь отчасти. Время, в которое мы жили, давалось ему трудно. Я помню, как на совещании, уже в семидесятые созванном Фурцевой, нас – и хореографов и критиков, обличали в модернизме. Под прямым углом к столу президиума стоял другой, за которым разместилось большинство приглашенных. Игорь сидел на третьем от президиума стуле, а я за ним. Вдруг Фурцева его выкликнула и накинулась. Игорь встал, и его ладони – что все-таки за чудо художественно одаренное тело! вдруг выпрямились по стойке «смирно». Он отвечал достойно и корректно, но в тот миг я понял, как страшно ему жить. В другой раз, после репетиции в Кировском театре, он пошел нас провожать, и я все приставал, почему он в качестве здешнего хударука оказался иным, чем в Малом. А он сказал: «Это совсем другой театр. Я и когда танцевал, не понимал, и когда в Малом был, этого не понимал, а теперь понял. Здесь думают, что старой славы хватит еще на сто лет, и если я что хочу сделать, то для свой выгоды или удовольствия». Возразить было нечего.

Не знаю, где найдет хореографическое училище, то бишь Академия, хударука сопоставимого с ним по хореографической образованности и даже просто грамотности, не говоря о таланте. Бельский был крупной, значимой фигурой, пусть не всегда мог себя проявить в полную силу, отчего к нему порой

менялись люди, сами того не хотевшие. Но его присутствие, его имя, продолжало служить призывом к действию и ориентиром, хоть переоценка ценностей и вылилась ныне в отрицание ценностей.

Смерть Бельского – в буквальном смысле невосполнимая утрата. Я помню последний долгий разговор после того, как он, надумав позвать меня преподавать теорию балета и позвонил в Лондон, где я провожу часть времени у дочери, а я, вернувшись домой, пришел объяснить, что и пошел бы, но, чтобы это имело смысл, надо менять и ракурсы исторических предметов. Он, как всегда, отлично понимал и даже соглашался, а потом сказал: «Это я не могу». На том и расстались, вполне дружески. Я с горечью тогда подумал, что не мне одному он вынужден такое говорить. А теперь, под тяжелым камнем вести о его смерти, от бессилия выдающегося человека сердце щемит еще больше.

## АСКОЛЬД МАКАРОВ (1925-2000)

\*\*\*

Аскольд Макаров принадлежит ко второму поколению советских мастеров танца, которое заняло сегодня виднейшее место в жизни балетного театра. Он один из самых популярных в Ленинграде танцовщиков. Часто говорят о его природной одаренности и отличных внешних данных. Это верно. Но в 1942 году этот высокий и красивый танцовщик начал путь в кордебалете. Дары природы еще не делали мастером танца.

С первых сознательных шагов по сцене Макаров поразил окружающих настойчивостью и целеустремленностью. Вскоре он выдвигается в первые ряды солистов. В его репертуар одна за другой входят партии Солора в «Баядерке», Зигфрида в «Лебедином озере», Доброго Молодца в «Весенней сказке», Фрондосо в «Лауренсии», Филиппа в «Пламени Парижа», Принца в «Золушке», Жана де Бриена в «Раймонде», Базиля в «Дон-Кихоте».

Макаров овладевает балетными партиями, которые до него исполняли десятки актеров. Он становится в них совершеннее, за ним все более укрепляется репутация сильного танцовщика. Но было в его танце нечто, что заставляло выделить Макарова.

Макаров упорно постигал классический танец, его внутреннюю строгость, лаконичность, выразительность языка. От одного он отказывался решительно – от жеманной манеры танца. Макаров открыл тайну простоты танцевального поведения.

В этой правдивости пребывания его героев на балетной сцене – источник актерского обаяния Макарова, которое и завоевало ему любовь зрителей. Танцую в холодноватой «Раймонде» довольно отвлеченного Жана де Бриена, Макаров предстал крестоносцем, а не балетным кавалером.

Когда Р.Захаров поставил в театре заново балет «Красный мак», главная роль – роль вожака китайских рабочих Ма Личена была поручена Макарову. Это была его первая премьера. Она заставила говорить о нем как об актере героическом, для артиста же была первым наброском народного героя, который владел его мечтами.

Еще больше удалась Макарову роль Батыра – героя балета «Шурале» на сюжет татарских народных сказок. Тут и самые закоренелые скептики должны были согласиться, что

внутренняя сила, мужество и открытый характер народного героя обрели у Макарова жизнь в танце.

А вскоре его дарование дало о себе знать с новой убедительностью. Артисту поручили заглавную роль в балете «Спартак», о которой он мечтал долгие годы. Он стремился узнать о своем герое все возможное. Не довольствуясь скудными сведениями истории, он одним из первых отправляется на дизель-электроходе «Победа» вокруг Европы, чтобы побывать в стране своего героя, своими глазами увидеть Рим и Колизей.

Балетмейстр Л.Якобсон обрисовал Спартака более пластикой, нежели собственно танцем. Перед Макаровым, который прочно зарекомендовал себя по природе таланта, как танцовщик, встала труднейшая задача. Было очевидно, что балет при самом безупречном танце останется без героя, если не будет слеплен его пластический облик.

И артист выиграл этот бой. Его Спартак остается в памяти каждого, кто его видел. Даже в неподвижных положениях Макарову удается захватить зрителя духовной силой, покорить его неисчерпаемым свободолобием, революционной страстностью и благородством героя.

Вскоре он выступил в балете «Каменный цветок». И роль русского мастера-умельца Данилы, гораздо более танцевальная и совсем иная пластически, нашла в нем одухотворенного и самобытного исполнителя.

Макаров – в расцвете сил. Давно стремился он к роли советского человека. И вот в балете «Берег надежды» – талантливом балетмейстерском опыте И.Бельского – Макаров создает мужественный образ рыбака, затерявшегося в морской пучине, заброшенного на чужой берег, но хранящего верность родной стране.

Нет ничего более чуждого ему, чем самодовольство балетного премьера, полагающего, что совершенство танца гарантирует неизменный успех. Для Макарова единственный путь в искусстве – путь исканий, и дарование артиста заставляет с интересом и надеждой следить за его поисками.

1961

## АКТЕР СЧАСТЛИВОЙ СУДЬБЫ

В минувшую пятницу в балете «Спартак» после пятилетнего перерыва выступал Аскольд Макаров. Исполнилось тридцать лет с тех пор, когда он вышел на сцену в

первый раз, и невероятная, казалось бы, возможность увидеть его вновь собрала перед театром многих любителей балета.

Мне посчастливилось быть в театре. Никаких чудес виртуозности я не ожидал, да и прежде не из-за них мне нравился Макаров. В роли Спартака я видел его много раз, начиная с генеральной репетиции и кончая днем, когда он ушел из театра. И все же мне тоже хотелось его увидеть. И только, когда спектакль окончился, я понял почему.

Не только потому, что ни один последующий исполнитель этой роли не мог сравниться с Макаровым, – а он и в этот вечер вытупал во всеоружии мастерской пластической игры, наполняя каждое точно очерченное движение мыслью и чувством, и с первого выхода вновь оказался центром этого пышного, хоть и не очень-то собранного представления. Происходило нечто большее. В актере, как и прежде, пылал пламень самоотдачи. В мгновениях откровенности, когда артист выплескивает себя в зрительный зал, и состоит, быть может, смысл его профессии. У Макарова весь спектакль был таким мгновением.

Макарова называют артистом героического склада. Это верно. Ма Ли-чен из «Красого мака», Батыр из «Шурале», рыцарь Жан де Бриен из «Раймонды», Спартак, Рыбак из «Берега надежды», Маяковский – действительно, люди недюжинные. Мы верили в их недюжинность не оттого, что видели стройного, красивого актера, – нас захватывало его редкое для балета чувство сценической правды. Оно – верный знак невыдуманности мира, в который артист влечет. В балете Макаров – один из немногих, кто добился большого успеха не выдающимися физическими данными, а силой духа.

Ученик знаменитого В.И.Пономарева, профессионал высшего класса, он с юных лет понимал, что в искусстве профессионализм – необходимое условие, но не самоцель, и думал о его назначении. Он не просто играл роли, какие давали, а искал для театра новые спектакли – иные без него были бы и невозможны; он был вдохновителем и глашатаем исканий театра и тогда, когда ему самому роли в спектакле не было.

Макаров ищет отклика не только в зале, но и у партнеров и у кордебалета, и его присутствие на сцене – так было и на сей раз – зажигает остальных артистов.

Хоть сценическую судьбу Аскольда Макарова и нельзя назвать гладкой, она счастливая. Он танцевал традиционные балетные партии и участвовал в создании новых спектаклей. Он завоевал любовь и признание зрителей. И сегодня,



воспитывая в Ленинградской консерватории будущих балетмейстеров, он сам предстает для них живым примером самоотверженного служения искусству.

1972

## НЕФОРМАЛЬНЫЙ ЛИДЕР

Мои сверстники подступают к семидесяти. В конце марта эту дату перешагнул Бельский, в начале мая – Макаров, в конце августа – моя очередь, а через год с небольшим – уже и Григоровича. Наши жизни протекали во многом параллельно; при самых глубоких расхождениях и даже разрывах существование другого оставалось ощутимым, и нелепо о сверстниках говорить формулами партийных «за» и «против», то есть, либо топтать, либо воспевать. В памяти слишком много подробностей, мешающих выпрямить историю, объявить, что она проста и прекрасна, или, наоборот, что, в сущности, то же самое, проста и ужасна.

Сценический путь Аскольда Макарова оставил неповторимый след. Неповторим уже его артистический пафос, редкое для балета преобладание содержательности над состязательностью. Даже в традиционных ролях – в «Раймонде» и «Баядерке», где он мне очень нравился, или в «Лебедином» и «Дон-Кихоте», где он нравился мне меньше, – всегда ощущались характеры и судьбы его героев, и очень разные. Но важнейшие его удачи – в новых ролях, не только в балетах Якобсона, где он был Али-Батыром, Спартак, Маяковским, и всюду первенствовал, но и в «Каменном цветке», и в «Береге надежды», и в «Отелло».

Дело не только в том, что он был хорошим танцовщиком, – хоть тут он и уступал виртуозам следующего поколения, не все они и не всегда поднимались до его содержательной насыщенности. Говорят о скульптурной пластике Макарова, но что такое в балете скульптурность, когда танцовщик все время в движении? Должно быть, помимо необыкновенно красивого тела, самая гармоничность движений. Но, видимо, не только она, а и особенная нюансировка пластических деталей, ощущение того, что всякая малость в перемене облика и самого хода движения меняет впечатление от подспудно происходящего в герое. Конечно, тщательность этой заботы обьяснима у Макарова влиянием Якобсона. Но Якобсон работал со многими, обогатил многих, а ни в ком, пожалуй, не обрел

такого встречного отклика, такой способности и готовности совместить масштабное решение роли с ее динамико-пластической проработкой. В этом, может быть, виднее всего самобытность актерского таланта, который останется в истории Мариинского балета.

Но то-то и оно, что Макаров в этой истории по справедливости не сведется к большому списку ролей и высокому уровню их исполнения, не исчерпается ни своей отдельностью, как часто бывает с премьерами, ни взаимодействием с партнерами, ансамблевым чутьем, ни, в частности, тем, что для многих балерин он был лучшим партнером. Для него, как мало для кого, собственная судьба и удача были неотделимы от судьбы и удач родного театра. А его судьба в годы нашей молодости была не проста.

Это ведь тот самый театр, где Мариус Петипа повернул балет к новой жизни, и где потом великому хореографу у служебного входа сказали: « Не велено Вас, Мариус Иванович, пускать!» Это не два разных театра, как нас часто уверяют, а все один, все тот же. Это театр императорский, на который ничего не жалели, что и позволило балету в России жить и расти, когда всюду он увядал. И одновременно это театр имперский, особо подвластный произволу начальства. Одна рука искусство в нем почти всегда поддерживала, другая – почти всегда тормозила. Не осознав это, не поняв, почему всемирный триумф русского балета был обретен артистами этого театра, но в труппе Дягилева, отрезанной от этого театра. Не раз потом возобновляли там попытки сквозь пелену официального академизма обрести новое дыхание в своих стенах. В пятидесятые годы этим жили и старик Федор Лопухов, и совсем юные тогда артисты, комсомольская организация балета. Но не забудем, что тогда неформальным лидером принесшего важные плоды поворота был именно Аскольд Макаров.

За что и был, едва достигнув тридцати восьми лет, выведен на пенсию. И причина тому не внутритеатральные распри. Скандальное увольнение дошло до Секретариата ЦК КПСС, который, предложив театру заключить с актером договор о дальнейших выступлениях, все же не восстановил его на работе. Этот единственный в своем роде случай для тех времен был вполне логичен. Начальство, в отличие от руководства театра понимало, что увольнять танцовщика в расцвете сил нелепо, но оно понимало и тех, кто обращался с актером, как со служащим, которому надлежало знать свое место, а не иметь свое мнение. На эту роль Макаров, в любую минуту готовый

сказать: «А я не согласен!» или «Это не так!», действительно, не годился. Он не затихал и получая высшие звания и награды. В отличие от многих балетных премьеров, он не стремился продлить себе век, как хореограф, хотя тоже, наверное, мог бессмысленно соединять движения. Но предпочитал открыто говорить: «У меня нет на это дарования».

Он не затихал и получая почетные звания и награды, его не манили высокие должности. Контракт с Макаровым был прекрасной административной идеей, упраздняющей труппу, как художественный организм, и с этим было уже не совладать. Он стал преподавать в Консерватории классическое наследие, а после смерти Якобсона по его настоянию, чему я свидетель, возглавил труппу «Хореографические миниатюры», охраняя наследие ее создателя. Но, получив труппу, он воспользовался и возможностью открыть дорогу неведомым хореографам. Ни в одном балете театра у нас не дебютировало и не работало так много хореографов, как у Макарова. Одни терпели неудачи, другие приобрели известность. А Макаров все не удовлетворялся повторением пройденного и продолжал пробовать.

Мы нередко расходились во мнениях, в оценках, даже во вкусах, но долгие годы это не мешало нашему диалогу, возможности в чем-то соглашаться, а о чем-то продолжать полемику, ибо нет ничего более чуждого Макарову, чем окончательные итоги. Он продолжает пробовать, ценя доставшееся наследство, но пытаясь заглянуть за край обретенного. Таким он был смолоду и таким останется в истории балета. Но не только в длинном списке замечательных актеров и танцовщиков, но и в совсем коротком списке тех, кто побуждал театр жить, разжигая в нем огонь искусства. Стоит это признать хотя бы по случаю самидесятилетия.

## БОРИС БРЕГВАДЗЕ (1926-2012)

Слава пришла к Борису Брегвадзе с первых шагов на сцене.

Огонь, пылавший в только что окончившем Хореографическом училище молодом танцовщике, за прошедшие с той поры двенадцать лет разгорелся ярким пламенем. Когда танцует Брегвадзе, трудно сохранять спокойствие. Безудержный порыв самозабвенных вращений, бурная динамичность, радость бытия, ощущаемая полным сердцем, волнуют и захватывают, что бы Брегвадзе ни танцевал. Только бы роль не прятала танцовщика, не заставляла его оторваться от самого себя.

Есть кудесники перевоплощения, которых трудно опознать в новой роли. Есть актеры иного склада — и Брегвадзе принадлежит к их числу: их собственная тема, обогащаясь с новыми ролями, определяет звучание каждой. Танец Брегвадзе — пылкая и бесхитростная песня о счастье жить, о счастье следовать своим влечениям, отдаваться своему чувству.

Пусть это счастье окрашивается в каждой роли иной краской — иронией у шекспировского Меркуцио, честолюбием у гоголевского Андрия, настойчивостью у Фрондосо из драмы Лопе де Вега — эти столь различные персонажи у Брегвадзе близки друг другу, ибо все они для него — певцы своей страсти. И жизнелюбец Меркуцио, во мраке средневековых междоусобиц излучающий свет душевной полноты Возрождения. И бесстрашный Фрондосо, готовый на смерть во имя любви и счастья той, кого он любит. И, наконец, забывший все на свете Андрий, предавший отца, брата, родину. Брегвадзе знает, что его герою нет оправдания, но, глядя на него, мы помним, что и у Гоголя героя свела с пути не низость характера, но сила юношеской любви. И мы скорбим о его предательстве, о том, что он «пропал, пропал бесславно, как подлая собака», и думаем: «Чем бы не козак был?». Верность актера собственной теме, прямолинейность и простота его образных решений приводят к созданию сложного и противоречивого характера, к удивительной верности авторскому замыслу.

Но так бывает не всегда. Евгений-Брегвадзе в «Медном всаднике» — сильный, волевой, смелый человек — мало напоминает робкого и несчастного пушкинского героя. Реалистическую поэму танцовщик толкует на романтический лад. К личному счастью, на которое пушкинский Евгений едва

смеет надеяться, Евгений-Брегвадзе стремится со всем пылом юности, ничем еще не придавленной. Это уводит актера от авторской темы, но наделяет созданную им партию острым современным звучанием.

И это еще одна отличительная особенность Брегвадзе — современный дух его танца. Танец его оптимистичен, мужествен, поэтому полнее всего мы получаем возможность радоваться дарованию актера там, где вся стихия спектакля пропитана жарким дыханием жизни. Выступления Брегвадзе в старинном «Дон-Кихоте» потому и пользуются такой популярностью, что бравурный дух этого балета дышит неизменным и неисправимым оптимизмом. Тут раздолье открытому темпераменту артиста. Его цирюльник Базиль — неистошимо-задорный, не ведающий преград на пути своего чувства, — сродни другому — бессмертному цирюльнику Фигаро,

Но, быть может, еще сильнее покоряет Брегвадзе сердца в ролях героев, борющихся за свое счастье. Храбрый Бытыр и сказочном балете «Шурале», смелый Армен в балете из современной жизни «Гаянэ» и, в еще большей мере, лучшее создание Брегвадзе — Фрондосо в «Лауренсии» — это уже не только безбрежное море брызжущего во все стороны темперамента. В этих ролях внутренняя сила актера обретает направление. Сталкиваясь с преградами на пути, она вырастает и крепнет. В роли Фрондосо уже не только сила чувства, но мужество привлекает симпатии к герою. Здесь совсем нет привычных округлых линий классической мужской роли. Все сдвинуто, окрашено гибкостью и ломкостью движений.

В Отелло — последней исполненной роли — артист идет еще дальше. Великолепно схватив своеобразный рисунок балетмейстера, Брегвадзе вдохнул в него живую душу шекспировского героя. В дуэте с Яго, в следующем за ним трагическом монологе, в безутешном рыдании над трупом Дездемоны Брегвадзе с самого начала удалось вылепить целостный и сильный характер. Успех не побудил артиста ограничиться достигнутым. Теперь и в мавританском танце, в первых спектаклях еще отдававших этнографией, он стремится открыть «большое сердце» венецианского мавра.

Борис Брегвадзе — классический танцовщик. Он владеет танцем в совершенстве. Но ни в «Спящей красавице», ни в «Лебедином озере», ни в «Жизели», ни в «Раймонде» он не танцует и, думается, не будет танцевать. Ибо Брегвадзе — классический танцовщик нового склада, он требует нового репертуара. Душевное полнокровие, которое так редко было

уделом героев старых балетов и по праву вышло на сцену в советском театре, нашло в Бреговдзе своего яркого выразителя.

## ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ (1927-)

### РОЖДЕНИЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Весной 1957 года в программе нового спектакля Кировского театра — балета «Каменный цветок» — зритель прочел: «Постановка Ю.Н. Григоровича». Балетная сцена редко открывает новых хореографов, поэтому удачный дебют Григоровича привлек внимание многих. Но внимание немногих он привлек гораздо раньше.

Окончив в 1946 году Ленинградское хореографическое училище, в труппу Кировского театра пришел молодой артист, благодаря отличному прыжку и выразительному телу довольно быстро выдвинувшийся в число солистов. В течение нескольких лет его репертуар составили партии Шурале в одноименном балете, Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Жерома в «Пламени Парижа», акробата в «Красном маке», пана в «Вальпургиевой ночи» («Фауст»), божка в «Баядерке», шута в «Медном всаднике», половчанина в половецких плясках («Князь Игорь») и другие гротесковые. Имя танцовщика Григоровича стало известно любителям балета.

Но его занимал не собственный успех. Возможность рассказать танцем о том, что волнует душу, открылась ему очень рано, и почти одновременно с началом работы в театре начинаются его балетмейстерские опыты.

Первую свою постановку большого трехактного балета он осуществил, не достигнув еще и 20 лет, будучи самым молодым балетмейстером в стране. Во Дворце культуры имени Горького Н. Н. Шемякин создал детский самодеятельный хореографический коллектив. Здесь Григорович поставил трехактный балет «Аистенок» на музыку Д. Клебанова.

После «Аистенка» Григорович поставил там новый балет «Семеро братьев» по сценарию Ю. Слонимского на музыку А. Варламова к балету «Мальчик с пальчик». Работа в детском самодеятельном коллективе, танцевальные возможности которого заведомо ограничены, научила Григоровича обращать особое внимание на выразительность каждого движения. Его балетмейстерский путь начинался не с экспериментов в области формы, а с выяснения ее смысловой значимости, и это не прошло бесследно.

Минуло несколько лет. Григорович ставил немного. «Вальс-фантазия» М. Глинки, сюита из танцев Дворжака, концертные номера для участников самодеятельности и

профессиональных артистов и, наконец, первая работа на сцене Кировского театра — танцы в опере Н. Римского-Корсакова «Садко». И классический танец, и элементы характерного, и в очень большой степени пластика послужили для создания картин мирной и бушующей морской стихии. Выявился интерес молодого балетмейстера к разнообразным средствам хореографии. Подтвердилась его несомненная одаренность. Но трудно было сказать, что молодой балетмейстер сделает завтра. Где его балет, или, может быть, он будет ставить танцы еще в одной опере? И, действительно, вскоре он ставит танцы в новой постановке оперы Дж. Верди «Риголетто».

Юношеские спектакли Ю. Григоровича были поставлены балетмейстером в русле традиций крупнейших хореографов. Но чем дальше, тем все явственнее молодой балетмейстер начинал понимать, что одной верности этой традиции недостаточно, что необходимо найти свои пути, по которым можно идти дальше.

Внимательно присматриваясь к тому, что рождалось на балетной сцене, к тем росткам нового, углубленного танцевального раскрытия содержания, которые появлялись у некоторых балетмейстеров старшего поколения, Григорович понял, что новые принципы должны быть положены в основу решения всего спектакля. И когда, возглавив балетную труппу Кировского театра, Ф. В. Лопухов предложил создать молодежный спектакль и поручить его постановку Григоровичу, молодой балетмейстер еще не знал, как он поставит новый балет, но уже знал, зачем он его будет ставить.

Балет «Каменный цветок» получил единодушную высокую оценку, подробно и обстоятельно был разобран в многочисленных рецензиях на страницах общих и специальных газет и журналов. Балет был удостоен диплома первой степени на всесоюзном смотре музыкальных театров, а молодому балетмейстеру вскоре было присвоено почетное звание заслуженного артиста республики. Откуда же пришел успех? Григорович глубоко задумался над тем, что скажет его балет, поэтому он и стремился не просто к новизне приемов, но к осмысленности каждого из них, пластически обогащая танец героев. Партию Хозяйки Медной горы он сочинил, смело используя приемы акробатики, и совсем иной пластикой наделил от начала до конца сочиненную партию Северьяна. Классический танец положительных героев Данилы и Катерины он обогатил своими впечатлениями от древнерусского изобразительного искусства. Он по-новому использовал массовые сцены, наделяя их танцы глубоким смыслом, ярко давшим себя знать в сценах помолвки и ярмарки.



В его балете нет разделения на сцены для содержания и танцы для развлечения, потому что здесь это одно и то же. В балете «Каменный цветок» нет быта в его обычном понимании, нет и бытовых оправданий танца. Люди здесь танцуют потому, что таково их естественное состояние. И мы верим тому, что говорит нам их танец, потому что они танцуют не только ради соблюдения условностей балета.

Для Григоровича «Каменный цветок» — конец ученичества и начало мастерства. Путь найден, и по нему надо идти. И хотелось бы надеяться, что вскоре театр покажет его новые балеты, которые могли бы вновь поразить нас свежестью и яркостью художественной мысли, как продолжает это делать «Каменный цветок».

1958

\*\*\*

Смолоду его или любили или уж не любили. Равнодушных бывало немного. Так и осталось к семидесяти. Панегириков ему написано более, чем достаточно. Но, читая лживые поношения, дышащие неподдельной страстью, остро ощущаешь, что и страстная ненависть возможна лишь к человеку крупному, которым и недоброжелатели неспособны пренебречь как не стоящим внимания. Разговоры о русском балете уже сорок лет не обходятся без его имени. После войны не выдвинулось фигуры более значимой и сделавшей больше. И не потому, что долгое время он был главным балетмейстером Большого, а, скорей, несмотря на это. Он не стремился самолично сделать все, что в балете возможно, и не имел возможности сделать все, что хотел. И, разумеется, не все, что сделал, одинаково удалось. Однако его удачи не случайны.

Принадлежность хореографии была написана ему на роду. Брат матери Георгий Розай, в 1917 году, за десять лет до рождения Григоровича, скончавшийся молодым, был виртуозный гротесковый танцовщик, прославившийся у Дягилева. Для Федора Лопухова Григорович, сверх прочего, был племянником ровесника и приятеля, да еще на того похожим, и отсюда шло дополнительное доверие. Он с детства оказался внутри балетных споров. Театр Петипа, дягилевская антреприза с Фокиным и Нижинским, одноклассником Розая, и революционные идеи Лопухова представляли ему живущими рядом, а не только сменяющимися друг друга. Музыкальный,

начитанный, постоянно листавший книги о живописи и скульптуре, он еще молодым зорко высматривал в жизни, из чего произрастает балет, и очень рано стал пробовать себя в балетном сочинительстве.

По окончании школы, в которой его учили Б. Шавров и А. Писарев, его взяли в Кировский театр, где поручали гротесковые и характерные партии. Поразительный фамильный прыжок с истинным баллоном при выразительной пластике открывал хорошие перспективы. Но еще не настала пора, когда переменявшиеся вкусы позволили гротесковым виртуозам оттеснить героев высокого роста. Да он и сам пренебрегал актерской карьерой и был влеком хореографическим сочинительством, никакой карьеры, а тем более той головокружительной, какая выпала, не сулившим.

Он был хореографом по призванию, не по второй профессии, за которую берутся, ощущая возраст или изначально не имея данных к танцу. Он отказывался от артистического успеха, чтобы сочинять. Десятилетие, отделившее первые опыты в детской самостоятельности от балета на профессиональной сцене, заполнялось новыми опытами, среди которых «Славянские танцы» Дворжака, «Вальс-фантазия» Глинки и танцы в «Садко», но еще больше — напряженными размышлениями о природе и возможностях хореографии, выходящих за пределы ею обретенного. Они шли в общении с Ф. Лопуховым и Ю. Слонимским, важнейшим собеседником естественно стал С. Вирсаладзе, автор живописи всех его балетов. Существенно было и сочинение балетных сценариев, представлявшее как бы постановки на бумаге. Все это формировало хореографическое мышление, и, приступая к «Каменному цветку», он был зрелым человеком, знающим чего хочет.

Сама постановка, доверенная молодым, считалась, правда, экспериментальной и осуществлялась вне плана, репетиции шли в промежутках, когда залы пустели, а то и дома на паркете под магнитофон. Да и эксперимент стал возможен лишь благодаря оттепели второй половины пятидесятых, когда труппу ненадолго возглавил старик Лопухов. Эксперимент удался (1957), но разом прославившийся хореограф далеко не сразу смог приняться за следующий спектакль — «Легенду о любви» (1961).

А ее триумф совсем уже не дал видов на продолжение постановочной работы в родном театре. В 1964 году он простился с профессией танцовщика, не дослужив до актерской пенсии, и перебрался в Москву, которую еще не вполне тогда

сковали новые заморозки, охватившие страну и, как обычно, сильнее всего Ленинград.

Жизнь в Большом началась благополучно. Там поставлены «Щелкунчик» (1966), «Спартак» (1968), «Лебединое озеро» (1969), «Иван Грозный» (1975), позднее «Ромео и Джульетта» (1979). Туда перенесена «Легенда о любви» (1965), («Каменный цветок» перенесен еще в 1959), возобновлена «Спящая красавица» Петипа. Почти двадцать лет, считая от «Каменного цветка», каждый спектакль Григоровича становился событием. Но в театре, привыкшем быть парадной гостиной министерства иностранных дел, противодействие возмутителю спокойствия становилось все ощутимей. Министр культуры Фурцева запрещает едва ли не лучшую его работу — новую постановку «Лебединого озера». Развертывается странная дискуссия вокруг «Ивана Грозного», в которой одни хвалят, другие бранят балетмейстера за апологию кровавого царя, не глядя на то, что реально происходит на сцене, и не приметив, что консультировал хореографа и благословил спектакль известный историк А. Зимин, уж никак не апологет Ивана. И все же эти годы утвердили самобытность таланта, его художественных понятий и представлений о возможностях балетного театра.

На первый взгляд его ориентация на традиции классического наследия не оригинальна. Кто только из балетных не говорит о традициях. Но, если не ограничиваться декларациями, а взглядеться в балеты, легко увидеть, что неоклассическая тенденция Григоровича отличается цельностью и последовательностью, и уже этим обогащает традицию. Вопреки заполнению балетной сцены одноактными спектаклями и миниатюрами, Григорович не только держался формы большого спектакля Петипа, но и сам большой спектакль мыслил не сшитым из фрагментов, подчас драгоценных, однако разнородных, — таким был лишь его первенец «Каменный цветок» — но композиционно целостным и стилистически единым. Его стремление преодолеть грань меж характерным и классическим танцем, нараставшее к концу жизни уже у Петипа, было лишь частью стремления к стилистическому единству, и лексическое обогащение танца, столь блестяще осуществленное в «Легенде о любви», не стало самоцелью. Хореография по его понятиям — прежде всего искусство композиции, и балетмейстер, соответственно, не изобретатель слов, при всей нужде в их точности и выразительности, а сочинитель танцевальных фраз, танцевальных монологов, диалогов и хоров, и балета как единого содержательного сочинения. Своими спектаклями он

создал новый жанр, так и называемый в мире «большим балетом Григоровича». Никто, понятно, не обязан быть ценителем именно и только этого жанра, тем более, что он и не претендует заменить все другие. Но когда иные балетные писатели уверяют, что нет различия меж танцевальным «большим балетом Григоровича» и пантомимическим «драмбалетом», мы сталкиваемся с распространившейся ныне тягой к обесмысливанию, ученым словом выражаясь, к десемантизации искусства.

Как, быть может, никто до него, Григорович ощутил танцевальную композицию формой выражения не только лирических отношений. Если Филипп Тальони, а следом весь романтический балет, разделил мир танца на реальный и фантастический, то есть внешний и душевный, то Григорович своими метафорическими композициями стал обозначать противостояния и противоборства внутри реального мира, полнее обнажая в самом их земном танцевальном облике душевные свершения и смятения. Более всего его занимало противоборство властной силы и свободной души, составившее главный круг всех его балетов.

В погоне «Легенды о любви» нет изображения погони, лишь череда сменяющих друг друга участников: то и дело возобновляющаяся скачка янычар, выполняющий волю царицы визирь, властные фуэте самой Мехменэ-бану, и пересекающие сцену перекидные жете ищущих спасения Ферхада и Ширин, в конце концов схваченных. Сюжет технически насыщенной танцевальной картины обозначен лишь в первое и последнее мгновения, вся же она состоит из прямого выявления порывов и страстей героев, последовательное вступление которых в общий танец «изображает» погоню. Но уже не просто погоню, ловлю беглецов, но картину состояния, то есть постоянного преследования, когда человек бессилен перед государственной машиной, — на этих двоих, как на любого из нас, обрушивающей всю свою мощь. В противоположность драмбалету хореография здесь — метафорическая речь, и ее утверждение — пафос творчества Григоровича.

Мы ощущали это уже в поступи Северьяна и осторожных, преследовавших Катерину. И, конечно, в «Спартаке», развивающимся от возглавленного железным Крассом вступительного танца римских когорт, о котором американский критик написал «то ли античные легионы, то ли танки в Будапеште», до медленного финала, где прощание с поверженным предводителем рабов уподоблено положению во

гроб Иисуса, то есть чревато мыслью о воскресении и том нравственном восстании, которое плодотворнее вооруженного.

Антиимперские балеты Григоровича обращены, однако, не только к страданиям и скованности внизу, но и к душевному разброду и бессилию наверху. Об этом танец Мехменэ-бану с обступившими ее мыслями, и конечно, весь «Иван Грозный». Писавшие о нем проглядели, или не пожелали увидеть, что хореографу важнее, чем еще раз осудить обыденную жестокость, показать ее бесплодие, тщетность достижения ею желанных целей. Можно, опять же, счесть случайностью, что балет поставлен в 1975 году, то есть именно в ту пору, когда начался поныне длящийся кризис государственного хозяйствования. Иные поныне числят балет обителем эльфов и сильфид, где, что бы ни случилось, нам должны «сделать красиво».

Григорович не был ни тайным диссидентом, ни певцом режима, каким его норовят изображать, но художником, жившим в эпоху преукрашенной партийности и остающимся беспартийным. Дело не только в том, что, при своей высокой должности, он стойко уклонился от вступления в партию, но, скорее, в том, что уклонился от подчинения ей своего дарования и говорил своими балетами о социальной жизни то, что ощущал, — не более, но и не менее того.

Понятно, это не могло продолжаться бесконечно, и нарастание застойного безмолвия сковывало не только печать, но и балет. В «Ангаре» (1976) хореограф заменяет социальный конфликт противостоянием природной стихии, в «Золотом веке» (1982) — уголовной банде. Эти спектакли проигрывают в сравнении с прежними не оттого, что якобы ушел дар хореографического сочинительства, — уже мастерский дуэт с мертвым Сергеем опровергает такую мысль, но оттого, что искусство плохо уживается с нарастающим сжатием пределов дозволенного. Оно же привело к неоправданному выпрямлению метафор, отличавших сперва его постановку «Ромео и Джульетта», а потом и вовсе сосредоточило на возобновлениях великих балетов Петица «Раймонда» и «Баядерка», и при редкостной культуре реставрации новых балетов не заменяющих. И ведь с чего бы, располагая, как будто, грандиозной труппой Большого, Григорович создает свою малую труппу, если не от ощущения, что там уже прежние речи невозможны?

Григорович не первый, кто пытался преобразить балет Большого, искони бывший театром актеров, в театр хореографии, каким издавна был Марининский, не случайно

даривший Большому его лучшие балеты. Ф. Лопухова изгнали почти мгновенно. Л. Лавровский, успешно ставивший в Ленинграде, в Москве притих. Григорович умудрился там ставить довольно долго, но пришел к тому же. Молодые и способные танцовщики, которым он дарил их лучшие роли, с годами переставали мириться с тем, что он по-прежнему дарит их молодым и способным. Трудно верить в художественную искренность актера, принимающего медаль за спектакль, который он тут же поносит. Какое после этого искусство? Нынешний директор Большого В. Васильев прав: Большой — театр придворный, правительственный. Наивно опровергать правительственный вкус забастовкой балетной труппы, и, конечно, обуздавшее ее новое руководство отвечает вкусу властей больше, чем способен Григорович.

Он не единственная жертва советского государственного театра. Из чувства самосохранения, возможно, стоило уйти, едва застой обозначился. Но хореографу, в отличие от писателя, не дано сочинять в стол, и ему трудно отказаться от иллюзорных надежд. Их крушение — предмет его личной судьбы, которой в юбилейные дни естественно желать лучшего. Но отпочковавшееся от сочинителя, вышедшее на сцену, — предмет судьбы уже не личной.

Нынче твердят, что минувшая эпоха — пустыня, что слывшее тогда искусством — лишь идеология. Между тем, в противостоянии ей и ее прописям возникали и художественные ценности. Советская власть душила искусство, но не всегда и не всюду поспедала, и не стоит напоследок вытаптывать пробившееся сквозь асфальт, не стоит делать вид, что тогда и людей не было, никто не смотрел вокруг, не видел, не чувствовал, не думал. Да что-то и незаметно, чтобы сегодня талантов стало больше или их участь сильно легче. Нынче уверяют, что антиимперская «Легенда о любви», и в самую либеральную пору с трудом прошедшая партийные заслоны, и есть типичный советский балет. Точь-в-точь, как после Октября уверяли, что Пушкин, дворянин и крепостник, не нужен победившему пролетариату. Покончить с балетом совсем вроде просто, достаточно снять его с репертуара или исполнять, не понимая смысла.

Но и балеты уцелевают в памяти тех, кто их видел или хотя бы слышал и читал о них. Композиционные метафоры Григоровича, сам тип его «большого балета», само его стремление к хореографической содержательности, ярко и талантливо выплеснувшееся в лучших работах, не забудутся. Над ними уже не властны ни сам автор, ни дирекция, ни

государство. Настоящие открытия не закрываются. Григорович проложил балету новую и важную дорогу. Будем же отдавать должное путепроходцам.

## ОЛЬГА МОИСЕЕВА (1928- )

Редкой балерине удавалось, как Ольге Моисеевой, уже на выпускном спектакле завоевать безграничное доверие к своему дарованию. В танцовщице, выступившей в акте теней из «Баядерки», поражали глубокая внутренняя сила и редкая искренность.

И сегодня, когда Моисеева стала одной из ведущих балерин Кировского театра, когда ее репертуар составляют такие партии, как Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», Девушка-птица в «Шурале», Лауренсия и Гаянэ в одноименных балетах, Китри в «Дон-Кихоте», Никия в «Баядерке», Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Эгина в «Спартаке» и Сари в «Тропюю грома», эти качества по-прежнему ее выделяют.

Классический балет живет порой едва уловимыми оттенками чувства. Самая маленькая новость здесь зачастую – событие. И, действительно, нелегко найти новые краски там, где уже испытали себя десятки талантливых предшественников. За поисками новизны подчас происходит нечто трагическое: умом отыскиваемые тонкости вытесняют самое чувство, танец становится обескровленным, безжизненным. Чувства, которыми полны героини Моисеевой, не выдуманы, они существуют, они движут ее танец и заставляют верить актрисе. Ее дарование всего очевиднее там, где господствуют сильные и простые чувства. Может быть, именно поэтому Никия в «Баядерке» сразу ей удалась.

Безупречная техника танца была для Моисеевой не отправным пунктом и не конечной целью. Моисеева совершенствовала свой танец, чтобы отчетливее и полнее выявить всегда присутствовавшую в нем содержательную значимость. Пластическая выразительность, присущая актрисе, с первых шагов делала танец живым, придавала ему характер.

В «Лебедином озере» глубокая жизненность искусства Моисеевой, быть может, достигает вершины. Моисеева — земная танцовщица. Бесплотные видения и печальные элегии — не ее стихия. Романтический сюжет Чайковского близок ей своей трагичностью. Больше, чем у других, Одетта Моисеевой связана с образом русской женщины, запечатленной в искусстве XIX века. Сильная натура, безудержно стремящаяся к любви, к счастью, душевные силы которой так и не находят себе приложения, — такой остается в памяти Одетта Моисеевой.

Не каждой балерине выпадает счастье выступить в роли, специально для нее созданной. Роль Эгины Моисеева



исполнила после Аллы Шелест, роль Сари после Наталии Дудинской. Но в каждой она нашла свое решение. В этом решении было своеобразие, своя, особая прелесть. Ее Эгина всего лишь орудие в руках римского консула. Чувству к полюбившему ее Гармодию она отдается всей душой и губит его, сама того не сознавая. Ее Сари простая, провинциальная, сельская девушка. Негритянского учителя она любит всем сердцем, не спускаясь к нему с пьедестала европейской культуры, не задумываясь о равенстве и неравенстве белых и черных, а безрассудно, и это заставляет бесконечно верить в ее любовь.

Ольга Моисеева — интересная и самобытная актриса. Ее талант формировался в, быть может, самое трудное для ее театра время, когда балетмейстерская деятельность в нем замерла. В отличие от своих старших и младших сверстниц, Моисеевой не довелось в ту пору встретить хореографа, который в практической работе над новым спектаклем направил бы развитие ее дарования.

Свой путь Моисеева во многом искала сама и все же сумела стать вровень с теми, чья артистическая судьба сложилась счастливее.

## АНАТОЛИЙ САПОГОВ (1929-2016)

### РЕДКИЙ ТАЛАНТ

Темперамент, пластическая выразительность, технические возможности — достаточно любого из этих качеств, чтобы обеспечить артисту балета успех и любовь зрителей. Если встречаются два из них, мы говорим о явлении незаурядном. Если все они соединяются вместе, привычные масштабы суждений опрокидываются, и судьба такого актера становится объектом всеобщего пристального интереса.

Темпераментом, пластической выразительностью, техническими возможностями наделила судьба сына пензенского паровозного машиниста Анатолия Сапогова. Может быть, в других условиях никто бы об этом так и не узнал. Но подросток, певший в хоре дома пионеров, существующем в каждом городе, увлекся танцами и перешел в кружок народного танца. Когда в 1943 году (в тяжелый год войны!) этот кружок просматривала балерина А. Ильинская, она обратила внимания на недолго в нем занимавшегося, но выделявшегося своим разительным дарованием Сапогова. Четыре месяца он обучался классическому танцу в организованной в то время в Пензе студии и четырнадцати лет начал работать в местном театре. Он пробыл в нем около четырех лет. Когда Сапогову исполнилось восемнадцать, он уже понимал, что в трудном деле балета одного дарования недостаточно, и поехал в Ленинград.

Два года занятий у известнейшего педагога В. И. Пономарева, воспитавшего целое созвездие крупнейших советских танцовщиков — В. Чабукиани, А. Ермолаева, К. Сергеева, Н. Зубковского и других, — и еще до окончания занятий в училище в 1949 году Сапогова приглашают в Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Последний год в училище он совмещает с работой в театре.

В 1950 году, после трех лет учебы вместо обычных десяти, он получает диплом об окончании Ленинградского хореографического училища. Военская повинность и служба в армии на время отвлекает его от театра, но уже в 1954 году зрители узнают на сцене запомнившегося Сапогова. Военачальник Нурали в «Бахчисарайском фонтане» был первой значительной ролью, которую поручил молодому актеру возглавивший в то время труппу Федор Лопухов.

В том же 1956 году Сапогова впервые увидели в роли гладиатора-африканца в новом балете Леонида Якобсона на музыку Арама Хачатуряна «Спартак». Трое гладиаторов с широкими ножами в руках появляются на арене. Каждый для спасения собственной жизни должен убить двух других. Ловкий африканец побеждает в этом бою. Но надо видеть Сапогова на сцене! Каким живым ужасом проникнуто каждое его смертоносное движение. Вот, наконец, он победил. В это мгновение его тело как бы меняет свои очертания, и не торжество победы, но страх перед содеянным, потрясение души совершенными убийствами передаются каждому, кто его видит. Выступление в «Спартаке» впервые выявило в полной мере пластическое богатство актера и его необычайную способность к пластическим перевоплощениям. В большом многоактном балете эпизодическая роль Сапогова оставалась одним из самых сильных впечатлений.

В следующем сезоне он опять выступил в новом балете — «Каменном цветке», поставленном Григоровичем на музыку Сергея Прокофьева. На сей раз ему была поручена роль молодого цыгана. На ярмарке пьяный приказчик Северьян предается разгулу. Пляшут красавицы-цыганки, и самая красивая из них, самая молодая, пляшет, чтобы развлечь на ветер бросающего деньги гостя. Она медленно подходит к молодому цыгану, которого танцует Сапогов, и трудно пересказать, как небрежно, с каким едва уловимым оттенком пренебрежения поворачивается он к ней, танцующей для кого-то, и как легко и свободно, отдаваясь только вольной стихии, начинает свой танец. Движения его прекрасны и полны внутреннего достоинства человека свободного, ни перед кем не ломающего шапку. Медленным ходом, с взлетающими, как птицы, руками, идет красавец-цыган по авансцене, и не оторвать от него глаз. Он в красной с черными пятнами рубахе, сам горит, как огонь, кажется, от него и загорелся весь этот костер на сцене, составляющий цыганский танец. Неукротимый темперамент Сапогова нашел в «Каменном цветке» повод раскрыться в полную силу.

После двух премьер Сапогов получает в минувшем сезоне одну важную роль за другой. Цыганский танец в «Дон-Кихоте», индусский в «Баядерке» и, наконец, заглавная роль в балете «Шурале» исполняются им с блеском. В роли лешего Шурале тонкое пластическое чутье Сапогова находит краски, которые наделяют характер его героя бесконечным множеством оттенков и ступеней бесовской злобы и делают актера не похожим ни на одного из прежних исполнителей.

Без сомнения, все это лишь начало. Звезда Сапогова только еще показалась на горизонте, и с каждой новой ролью ей предстоит разгораться все ярче и ярче.

## НИНЕЛЬ КУРГАПКИНА (1929-2009)

Нинель Кургапкина выступила в «Дон-Кихоте», вызывая виртуозным блеском танца неподдельный восторг зрительного зала. Но блестящее мастерство молодой танцовщицы не новость. Легкость ее танца общепризнанна. Искрометные выступления в сольных партиях самых различных балетов насчитываются десятками, и она по праву могла бы быть названа «царицей вариации». Кургапкина — одна из самых сильных, если не самая сильная солистка Кировского театра. Но балерина? До сегодняшнего дня с этим трудно было согласиться.

Да, и в балеринских партиях она поражала легкостью и виртуозностью танца, и совсем недавно легко — без сучка, без задоринки — выступила в «Спящей красавице» — академии классического танца. Но казалось, что партия состоит из множества блистательных сольных выступлений, и героиня Чайковского лишь изредка проглядывала за этими триумфальными танцами. Кургапкина — блестящая танцовщица, однако очень слабая актриса — так можно было подумать.

Отчего противопоставляются у нас эти понятия? Отчего говоря об актере в балете, мы говорим о мимике и стыдливо умалчиваем о слабостях танца? Отчего, говоря о танцовщике и со справедливым негодованием осуждая утомительную одинаковость во всех партиях, мы одновременно восхищаемся «превосходной техникой»? Возможно ли в балете деление на актеров и танцовщиков? Разве артист балета не танцовщик по преимуществу? Разве не в танце раскрывается его актерский талант?

Те, кто внимательно присматривался к танцу Кургапкиной все эти годы, не могли не видеть, что порой среди так легко достающихся танцовщице поддельных брильянтов попадались подлинные драгоценности. Так в вариации феи Смелости в той же «Спящей красавице» танец Кургапкиной обретал характер. Но убежденные в противоположности актерского и танцевального начал в балете этого не замечали. И Кургапкина стала играть, как играют в драматическом театре. Надо сказать, что и это ей далось легко: с бытовым правдоподобием выступила она в балете «Родные поля». Но танец ее часто оставался прежним.

Когда в первый раз начался спектакль «Дон-Кихот», можно было подумать, что ничего не изменилось. Балерина в первом, наполненном бытовыми сценками, акте старательно их разыгрывала и в промежутках легко танцевала. Лишь по мере приближения к коде холодноватый блеск уступил место подлинному горению. (При втором исполнении это произошло почти сразу.) Сам танец обрел характер, и во втором акте освобожденная, казалось бы, от актерских задач танцовщица вступила в подлинный балетный театр. В самом танце, а не путем косвенных ухищрений, стала она бойкой Китри, дочерью трактирщика Лоренцо, и ее задор, ее темперамент, так мало напоминающий тот, который мы привыкли видеть у Кургапкиной, не мог не захватить зрителя. Эта танцующая Китри жила в спектакле до самого конца. И в последнем акте торжествовала.

Как назвать этот успех? Актерским? Разумеется. Но только ли актерским? Не заставляет ли он еще раз убедиться в том, что техника танца нужна танцовщику не только для выполнения того или иного упражнения — такая техника останется техникой танцовщика. Но актеру нужна техника владения своим телом, техника одновременного выполнения гармонического комплекса движений, техника подчинения тела актерской задаче. Самые сложные и самые простые фигуры классического танца можно признать выполненными блестяще только в том случае, если их выполняет герой балета, а не просто танцовщик, который для выполнения какого-то движения освободил свое тело от всех остальных требований роли.

К актерской удаче в парии Китри Кургапкину привела не бытовая игра и не пустая виртуозность, а обращение к актерскому началу, свойственному танцу. Поэтому ее выступление в «Дон-Кихоте» может стать началом нового артистического пути.

Нет ничего удивительного в том, что танцовщица почувствовала себя актрисой именно в «чисто танцевальном» «Дон-Кихоте». И хотелось бы только, чтобы пришедшее к ней знание не пропало, чтобы актриса вновь прошла в своих старых и новых партиях, какими бы легкими с высоты ее чисто танцевальных возможностей они ей ни казались, по тому трудному пути от танцевального к актерскому, по которому она прошла в балете «Дон-Кихот».

## ГАЛИНА ИВАНОВА (1929-1997)

Не стало Гали Ивановой. Называю ее так, коротко, вопреки тому, что, строго говоря, мы не были знакомы, никогда не разговаривали, разве что здоровались. Но в один год в этом театре началась ее сценическая жизнь и мой исследовательский интерес к балету. То была молодость, не только наша, но и старого театра. Между знаменитыми балеринами и кордебалетом тогда сверкало созвездие солисток. Иванова (Ступникова) вошла в число самых примечательных. В нейлучилось то, что в наши дни — редкость, и называется нелепым словом «индивидуальность». Теперь это повод предрекать балеринство, а тогда — неперенное качество хорошей солистки. Именно их одушевленное движение подымало наш театр выше всех. Иванова танцевала Хасинту в «Лауренсии», и трагическая роль дышала непосредственностью. С успехом танцевала она и Парашу в «Медном всаднике». И такие удачи объясняли свечение ее сольных партий в «Спящей», или в «Жизели» или других. В ней не было границы меж телом и душой. Кто видел, помнит. Значит, не напрасно прожила. Не напрасно выходила на сцену.

1997

## ИРИНА ГЕНСЛЕР (1930- )

Ирина Генслер танцует едва ли не все сольные характерные партии в репертуаре Кировского театра. Поскольку характерный танец развивался, по преимуществу, как массовый и лишь изредка созданные его средствами партии выделялись в балете как главные, Генслер танцует их по две, а то и по три в одном балете. Мазурка, венгерский и испанский в «Лебедином озере», танец с кастаньетами, фламенко и лирический танец в «Лауренсии», танец баски Терезы и фарандола в «Пламени Парижа», цыганский и фанданго в «Дон-Кихоте», русская и гопак в «Гаянэ». И это уже не говоря о таких перлах старой хореографии, как панадерос в «Раймонде» или индусский танец в «Баядерке», не говоря о гадитанской деве в «Спартаке» или цыганке в «Каменном цветке».

Велик соблазн, на мгновение появляясь перед публикой, говорить с ней не языком спектакля и своего места в нем, но как бы через головы, непосредственно обращаясь к зрителю. Ирина Генслер никогда не поддается этому соблазну. Никогда в ее танце нет ни тени вульгарности, угрожающей сценическому танцу превращением в бытовой не очень высокого вкуса. В миниатюре на музыку Равеля Генслер — девушка на улице большого европейского города, окруженная мужчинами, добивающимися ее приязни, — полна благородства. Не просто благородства движений, точно и выразительно очерченных, но внутреннего, душевного.

Это одно из самых очевидных проявлений, пожалуй, основного свойства ее дарования, для которого характерный танец — психологический портрет. В большой галерее этих мгновенных портретов, выполненных Ириной Генслер, быть может, не все одинаково заметны. Но если само строение партии живет внутренним драматизмом, если противоречивые устремления мятущейся души обнажаются в танце, она, как правило, захватывает, тонко ощущая все переходы от одного состояния к другому.

Цыганка «Дон-Кихота», сумрачная, ушедшая в себя, как бы подымается по лестнице душевного освобождения, и чем полнее вовлекается она в общий танец, тем безраздельнее раскрывается ее буйная и щедрая душа.

Сдержанность и медлительность венгерского танца в «Лебедином озере» сменяются самозабвенным ликованием, у Генслер почти что простодушным. Безошибочное чувство



уместности не только сложного, но и самого простого душевного движения отличает умный талант актрисы.

В балете «Каменный цветок» Генслер снова досталось быть цыганкой. Эта партия далась ей не сразу. Слишком уж непривычной была ее природа. Не возвышение и воспевание героини были здесь целью. Все лучшие порывы были отданы ее партнеру, а она, униженная и опустошенная, не принадлежала себе — в нее словно вселилась душа «убойцы» Северьяна, оплатившего заказное веселье. Что тут было делать? Четыре хорошие танцовщицы исполнили эту роль в Кировском театре. Одна прошла мимо ее смысла и содержания и помнила лишь, что цыгане на сцене — это безумно красиво. Другая поняла смысл роли и выразила его, но, обретя смысловое оправдание, — цыганка потеряла наше сочувствие. На премьере Ирина Генслер как будто колебалась — оправдывать свою героиню или разоблачать? Но вскоре пришло решение.

Да, ее цыганка опустошена и унижена. Но и она хотела бы быть вольной, прекрасной, такой, как ее партнер. Хотела бы и не смогла. Печать суровой действительности придавила ее. Но где-то в глубине души осталось это смутное уже влечение к несбывшемуся, к человеческому, к вольности. И в танец, заранее оплаченный, то и дело врывается у Генслер эта страстная мечта о жизни, которую она сама должна растоптать, чтобы снова унизиться.

Танец цыганки — лишь один голос в цыганском хоре, но у актрисы это — законченный, целостный и правдивый характер. Это, быть может, ее лучшая работа. И она заставляет думать, что если бы в новых балетах не только массовый, но и индивидуальный характерный танец занял больше места, теснее соприкоснулся с их драматическим содержанием, талант Ирины Генслер заиграл бы новыми, во многом сегодня еще лишь подозреваемыми красками.

## ИГОРЬ УКСУСНИКОВ (1931-2009)

Выпускные спектакли и концерты Хореографического училища собирают в Ленинграде множество зрителей, спешащих угадать в нескладном еще подростке будущего премьера или в угловатой девочке балерину. Порой оправдывающиеся, а где и не очень, ожидания долго потом сопровождают актера, порой мешая, а порой даже помогая найти себя. За танцовщиком, как он ни молод, тянется хвост воспоминаний.

Игорь Укусников, окончивший Московское хореографическое училище, явил ленинградским зрителям свое дарование если не до конца сформированным, то определившимся в основных чертах. Его танец рождался от ощущения полноты жизни, он был наполнен стихийным, неодолимым, самозабвенным восторгом. К этому прибавлялось несомненное пластическое дарование танцовщика. Оно обогащало рисунок танца множеством красок, всегда естественных и искренних.

Нельзя сказать, что дарование шло по какому-то твердо намеченному пути. Было много случайного. Он танцевал и Принца в «Щелкунчике», и Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», и Вакха в «Вальпургиевой ночи» из «Фауста». Но и в далеких от индивидуальности актера ролях вдруг пробивался радостный голос его танца, голос необъяснимого торжества. А там, где внутренняя склонность актера совпадала с настроением всего спектакля, молодой танцовщик неизменно увлекал зрителей, как это было в роли Базиля в балете «Дон-Кихот».

В роли Андрия в балете В. П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» Укусников выступил уже после премьеры. Жестокая и горькая судьба гоголевского героя нашла в молодом танцовщике сочувственный отклик. Он не порочил, не разоблачал, не унижал своего героя, его Андрий полным сердцем радовался счастью жить, любить и быть любимым. Героя губили не пороки, но сила его собственных страстей, безрассудство страсти, которое, как и в первоисточнике, вызывает невольное сочувствие и ужасает своей неизбежно наступающей развязкой.

Игорь Укусников еще молод. Путь, пройденный им на сцене, обозначил сильные стороны его дарования, и надо надеяться, где-нибудь в новом балете лучшие качества танцовщика станут необходимыми и, как это бывает в таких

случаях, единственными, и мы увидим дарование актера вдруг раскрывшимся в полной мере.

## АЛЛА ОСИПЕНКО (1932 - )

\*\*\*

В плеяде молодых балерин Алла Осипенко выделяется яркостью и своеобразием индивидуальности, «лица необщим выраженьем». Есть танцовщицы более виртуозные, но трудно назвать балерину острее и глубже ощущающую смысловую значимость танца, его эмоциональную полноту. В танце Осипенко есть душевное раскрытие — черта свойственная лишь подлинному таланту, в нем звучит человеческий голос.

Осипенко — необычная, особняком стоящая у нас танцовщица. Она не любит изображать отвлеченную добродетель. Чем сложнее и противоречивей душевный склад героини, тем полнее проявляется дарование актрисы.

Часто думают, что балет — царство идеальных героев и выхода за эти пределы у него нет. Осипенко тому живое опровержение. Танец ее исходит из реальных душевных событий, он не выносит беспредметности. Это — земная танцовщица, ее героини живут земными чувствами, и добрыми и дурными.

Не привлекает нашего сочувствия Панночка в «Тарасе Бульбе», мы не прощаем ей измены Андрия, словно она в ней виновна больше всех, и не о ней Гоголь сказал: «безрасчетно великодушная женщина, созданная на прекрасное сердечное движение».

Алла Осипенко в этой первой самостоятельной роли сразу же ушла от столь частого в балете обыкновения красить героя одной какой-нибудь краской. Ее Панночка не просто позволяла себя любить и не просто ловко обольщала козака. Она, как и гоголевская героиня, могла сказать: «зачем свирепая судьба моя причаровала мое сердце, мимо лучших витязей земли нашей, к чуждому, к врагу нашему!»

Нет, Осипенко не оправдывала прекрасную полячку — она открывала в ней и какой-то внутренний холодок, и эгоистическое безразличие ко всему, что прежде наполняло жизнь полюбившегося ей козака. Актриса не заставляла зрителей любить свою героиню, но она заставляла понять, что ее мог полюбить несчастный Андрий.

Лирика Осипенко не созерцательная, а действенная. Ее Хозяйка Медной горы в наказание за холодность и небрежение готова превратить Данилу в камень. Но она любит его, любит,

должно быть, не меньше, чем его невеста Катерина, и Осипенко с безукоризненной точностью аналитика демонстрирует, как гнев отвергнутой женщины отступает перед ее собственной любовью.

В роли Хозяйки – лучшей роли Осипенко и одном из высших достижений советского балетного театра – смена душевных смятений героини как бы срастается с необычайно свежей и по ходу спектакля обновляющейся танцевальной тканью роли. Осипенко прочерчивает эту ткань острым пером, страстным и экспрессивным. Она и в «Каменном цветке» – классическая танцовщица, но это классический танец наших дней, полный внутренней силы.

Не так давно к ролям Осипенко прибавилась Сари в «Тропою грома» Актриса выступила в ней один лишь раз, многое здесь еще только намечено. И все-таки Осипенко удалось привнести в спектакль подлинную эмоциональную напряженность. Влечение к юноше-негру пронизывает все существо ее героини, она не в силах совладать с нахлынувшими на нее чувствами, и ради них, не раздумывая, разрывает с холодным и равнодушным миром, где нет места реальной страсти.

Нынешнее поколение актеров еще больше, чем прежние, жаждет воплотить на балетной сцене не упрощенно-кукольную, а реальную жизнь. Танец Осипенко вдохновлен дыханием нового времени, и эта современная его сущность, быть может, и остается самой прекрасной чертой таланта актрисы.

1961

## ГАРМОНИЯ ТАНЦА

Те, кто видел Аллу Осипенко на выпускном спектакле хореографического училища, не могли отрицать, что в созвездии учениц Вагановой вспыхнул новый талант. Совершенство линий, изысканность ощущений, пленяли видевших ее еще ученицей в «Размышлении», миниатюре Якобсона на музыку Чайковского. Но и самые пылкие поклонники сетовали тогда, что мало в актрисе сочных красок, метких бытовых деталей и много отвлеченности. Входя в иные полюбившиеся зрителю спектакли, недавняя выпускница подчас жестоко разочаровывала заинтересовавшихся ею. Так вышло с Марией в «Бахчисарайском фонтане», исполненной на молодежном

смотре, невыразительной, нескладной, — куда только подевались щедрые природные данные! Но прошло не так уж много времени, как вдруг вчера еще выглядевшее недостатком утвердило себя драгоценным достоинством.

Осипенко первой в новом поколении танцовщиков завоевала успех и признание. Поколение это, объединившее не одних одноклассников, по справедливости называют поколением «Каменного цветка». Осипенко, Колпакова, Генслер, Грибов, Гридин, Сапогов, а за ними другие, чутко вслушивались в небывалые по тем временам придирки молодого балетмейстера Григоровича: «Я прошу вас ничего не играть в дополнение к танцу. Нужно, чтобы чувства и мысли ваших героев читались в танце и в том, как вы танцуете!» Прежние драматические балеты жили как раз обратным. Новые требования вызвали сопротивление, не всем и не сразу давались. Но Осипенко словно для них и была создана.

Интуитивно пробившееся в «Размышлении» было в роли Хозяйки Медной горы осознано, передумано и стало творческой программой. Все другие партии засветились иным светом. Актриса словно выпорхнула из кокона, — теперь Фея Сирени и Одетта-Одиллия, Любимая в «Береге надежды» и Мехмене Бану в «Легенде о любви», Клеопатра и Красавица обрели новую емкость. Каждое па вносило в общий смысл партии свой оттенок, и Осипенко играла этими оттенками все тоньше и точнее. О ее графической манере исполнения, необыкновенной отчетливости танцевального рисунка, писали многие. Но отчетливость не только стилистическая краска, но и залог внятности танца. Природное и целенаправленное шли у Осипенко рука об руку.

Ее танцевальную манеру часто называют современной, но современно в ней прежде всего углубленное вчитывание в танцевальный рисунок. Оттого обогащаются и традиционные классические роли. Прекрасны ее «Поцелуй», ее «Сиринкс», ее Нимфа не сдающаяся Минотавру, но и в «Лебедином озере» я не вижу сегодня на ленинградской сцене никого лучше нее.

Никто, кажется, из писавших об Осипенко не умолчал о том, как она красива на сцене. Что говорить, красота — дар, пропорции тела — не заслуга актрисы. Но красота ее героинь подвижна, она не в намертво застывших позах, а в каждом движении, в любом предстоящем взору ракурсе, в самых дерзких и рискованных положениях. Красота выверена, к природной грации прибавлена гармония меняющихся на наших

глазах обликов балерины, и в смене их проступает духовное содержание танца.

У Осипенко в танце открытое чувство никогда не било через край. Эмоциональное начало всегда проходит сквозь призму анализа, раздвигающего возможности танца. Танец, а не сценическое поведение, пополняется подробностями, тонкостями. Насыщенная «речь» балерины живет не сама по себе, но всегда соотнесена с известным, обогащает его. Она явление культуры, а не одной лишь непосредственности или ловкости.

При всей современности облика и танца за ними у актрисы ощутим огромный пласт хореографической культуры, возвращенной Кировским театром. Театр – это не только здание, не только зал, в котором вечером откроется занавес. Это все лучшее, что когда-нибудь исходило от его сцены и запало в наши сердца. Ваганова и Лавровский, Семенова и Лопухов, Уланова и Григорович, Люком и Ермолаев, Вечеслова и Якобсон, Анисимова и Зубковский, Дудинская и Макаров, Шелест и Сергеев, Зубковская и Чабукиани и еще многие другие вместе, именно вместе, составили образ любимого нашего театра. Осипенко вошла в него, никого не заменяя и никем не заменимая. Она часть его, живое его воплощение. Вот почему зрители радовались, что в день своего юбилея она танцует по-прежнему и лучше прежнего.

1975

## ЮБИЛЕЙ БАЛЕРИНЫ

Юбилей балерины – событие парадоксальное. Какой, к черту, юбилей, когда отличительный признак – молодость. И потому, что танцевать – дело молодое, и потому, что танец – это полнота жизни. А возраст, как ни старайся, жизнь ужимает. Особенно странно праздновать юбилей Аллы Осипенко, которая и выделялась-то среди сверстниц молодостью, не то, чтобы личной, а молодостью времени, которым дышала. Если была в России танцовщица символизировавшая тягу к обновлению, то, конечно, она. И уверения, что и в семьдесят она все та же, не воспринимаются иначе, как юбилейное вранье, для нее, опять же, особенно унизительное потому, что в ней всегда было чувство достоинства. Она не революционерка, классический балет не опрокидывала, в Лебеди или Сирени была прекрасна, то есть стояла в ряду

первых, но сверх того была и Хозяйкой медной горы, и Нимфой в руках Минотавра, и Настасьей Филипповной. И пусть она отпраздновала юбилей, а потом, даст бог, будет праздновать последующие юбилеи, которые вовсе обрежут и традиционные и нетрадиционные ее явления, важно, – уже не для нее, и даже не для нас, ее видевших, – не забыть, что такая была, и помнить, чем была.

Ну, конечно, дивной красотой. Но разве Дарья Павленко не красива? Ну, конечно, еще редкой чуткостью к каждому повороту своего тела. Но разве Ульяна Лопаткина, тоже ослепительно красивая, к ним тоже не чутка? Почему же, и восхищаясь ими, Осипенко не забыть? В ней ведь тоже был высокий рационализм, сознательность экспрессии, не крик души, как у Мезенцевой, не щедрая и непрерывная ее пульсация, как еще раньше у Макаровой. Смолоду ее даже бранили за абстрактность танца. А этим как раз и обозначалась грань между жизнью, выплеснутой в танце, и неожиданным переходом сквозь текущее мгновение, может быть даже и в нынешнее, и в завтрашнее, – лишь бы в будущее. В текущие мгновения спектакля другие могли захватывать меня сильнее, но Осипенко было трудней и даже совсем невозможно забыть, она вырывалась из времени. А все наше отечество скоро сто лет, как вырывается из времени, и, при всей рациональности рассуждений о том, что мы строим и перестраиваем, никак не спохватится в каком времени живет и хочет жить. Алла Осипенко острее и наглядней других ухватила и объяснила его возносящееся над рациональностью безумие, полное безоглядного риска, веры в судьбу и отчаяния, – говоря по старинке, объемнее отразила эпоху, и вычеркнуть любовь к ней столь же немислимо, как зачеркнуть собственную жизнь.



**ИРИНА КОЛПАКОВА (1933 - )**

\*\*\*

Трудно молодому артисту, да еще в балете, потрясти зрителя в старой, ставшей уже классической роли. Говорят, что он должен найти новую трактовку и новые средства для создания партии, которую уже называют затанцованной. Доля правды тут есть. Но только доля. Если актер проредерется сквозь «хрестоматийный глянец» к тому, что дорого в старом искусстве нынешнему зрителю, мы поверим ему гораздо больше, чем если ему удастся изобрести новейший рецепт лоснящегося покроя. Мы ждем прежде всего чистосердечности и уже потом оригинальности, ибо подлинная оригинальность — это не что иное, как доведенная до последней степени чистосердечность.

Первые же выступления Ирины Колпаковой не оставляли сомнений в том, что она обладает этим редким свойством. Театр приобрел в ней сильную и точную танцовщицу. Но когда в крошечной партии повелительницы дриад в балете «Дон-Кихот» Колпакова, поднявшись своим легким прыжком в воздух, оставалась там парить, было очевидно, что это не только ловкость тела, но и взлет души. Это вполне подтвердилось первой ее большой танцевальной партией принцессы Флорины. Колпакова приносила на сцену театра трепетную и неподдельную поэзию.

Большим испытанием для молодой артистки оказалась роль Марии в «Бахчисарайском фонтане». Колпакова, внутренне приверженная к старой классике, не ощутила танцевальных форм нового балета как форм художественного отражения жизни, она приняла их чуть ли не за непосредственное воспроизведение жизни и силилась справиться и с ним. Ее округлый классический танец отступил перед этим новым для актрисы языком и, хотя был все так же безупречен, стал блекнуть. Проблема, из-за которой было сломано столько копий — танец или реализм? — повернулась к молодой актрисе своей практической стороной. И она растерялась.

Тогда и стали говорить о Колпаковой как об актрисе суховатой и холодноватой. И в самом деле, трогая непосредственностью чувства в какой-нибудь вариации, она словно бы обрывала себя и начинала дальше говорить

вполголоса. Отпечаток этой приглушенности есть даже на лучшей ее работе тех лет — роли Авроры в «Спящей красавице». Природное дарование побеждает, и Колпакова, вероятно, одна из лучших Аврор, которых можно видеть. Здесь есть и верность Чайковскому, и верность образу. Но когда сравниваешь ее Аврору с ее Флориной, ловишь себя на том, что ждал большего. Это большее пришло в роли Катерины в балете «Каменный цветок». Танец как наиболее полная форма балетного реализма вышел здесь у Колпаковой за его канонические границы.

Проходя в свадебном шествии, застывая с серпом в руке, замирая на ярмарке перед разгулявшимся Северьяном, поднимаясь над отступающей Хозяйкой, Колпакова говорит на языке танца. Даже в этих, таких далеких от нее прежде кусках роли, ее пластическая выразительность развернулась с небывалой силой, еще больше она пронизала собственно танец.

В «Каменном цветке» талант Колпаковой не только предстал куда более значительным, чем раньше, он предстал с несравненно большей определенностью. Актриса принесла в спектакль свою тему, проблески которой видны были во Флорине, мелькали в «Бахчисарайском фонтане», давали себя знать в Авроре. Эта тема — чистота, чистота женская и человеческая. Чистота и верность — вот, собственно, и все, что можно сказать о колпаковской Катерине, но эти два понятия воплощены в ней во всем многогласии своих значений.

Какая балерина не танцует любовь! Сколько об этом говорено! Одна потрясает нас, рыдая о несбывшемся счастье, другая задевает радостью любящего сердца, третья покоряет безрассудной и пылкой страстью. Колпакова говорит только о том, как чисто и трепетно, как священно первое, только что проснувшееся чувство.

Сила Колпаковой не в том, что бросается в глаза, не в ярком и цветастом, не в задыхающемся и горячем. Никогда, вероятно, она не выйдет на сцену разбитной Китри или неистойвой Лауренсией. Она проигрывает там, где внутренний пыл ищет броской внешности. Но спросим вместе с поэтом,

что есть красота,  
И почему ее обожествляют люди,  
Сосуд она, в котором пустота,  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

И все в этих строках, вплоть до удивительно приходящегося под стать дарованию Колпаковой слова

«мерцающий», подтвердит, что победа актрисы не была ни случайной, ни напрасной.

1958

\*\*\*

Пожалуй, ни одна из наших балерин не знала столь раннего официального признания, как Ирина Колпакова. Между тем, первые шаги актрисы были довольно медленными. В тройках и четверках долго можно было различить аккуратно танцующую хрупкую фигурку. Колпакова выделялась безупречной профессиональной чистотой и, когда пришла к первым своим заметным партиям — повелительницы дриад в «Дон-Кихоте», а затем принцессы Флорины в «Спящей красавице», — чистый, легкий танец помог возродить их поэзию, поэзию застенчивую, затаенную, не высказываемую вслух, — словом, поэзию романтического балета.

Приверженность Колпаковой хореографической классике определилась с самого начала. Когда в число ее ролей вошли Аврора и Жизель, все, казалось бы, свидетельствовало о традиционном складе дарования. Актриса умела спасти в традиционном неувядаемое и таким образом придать традиционному новое, живое звучание. Внутренний мир ее героинь классического балета был в самом деле чист и в самом деле возвышен.

Блистательный танец Колпаковой отличался сперва скорее музыкальной точностью, нежели пластической напевностью. Свободное течение пластики, ее неопределенные всплески оставались чужды актрисе. Она не склонна была плыть на волнах неуловимых импрессионистских порывов. Казалось бы, и это говорило о традиционности таланта, чуть ли не о старомодности. Но здесь-то и открывается, быть может, самое примечательное в танцовщице.

Там, где своеобразный пластический рисунок приобретает определенность, вплетается в танец, искусство актрисы оказывается необыкновенно острым. Чтобы убедиться, достаточно вспомнить ее блистательное выступление в самой танцевальной из миниатюр Л. Якобсона «Снегурочка». Катерина в «Каменном цветке» потому и стала событием в жизни актрисы, что естественный для нее классический танец приобрел здесь особенную окраску. Балетмейстер искал черты своей героини в рублевских фресках, и балерина изобразила ее русской мадонной.

Но ведь пластическое обогащение танца и есть, быть может, самая главная особенность современного балета. И эта же черта оказывается присущей, казалось бы, традиционной танцовщице! Это не парадокс. Возрождение танца опирается в современном балете на опыт классической хореографии. Вот и Колпакова в своем опыте классической балерины сумела сыскать путь, ведущий за канонические рамки, и стала современной танцовщицей.

Танец Колпаковой не стремится к ярким краскам масляной живописи, это скорее графика, но рисунок выполнен мягким карандашом, в нем живы оттенки и полутона. Актриса рисует своих героинь без аффектации. Колпакова обладает редким умением увидеть незаметное, услышать несказанное — она как бы лишь направляет воображение зрителя, заставляя его по собственному душевному опыту безошибочно угадывать, чем полно сердце героини. Это и сближает ее танец с лирической поэзией, делает ее лирической танцовщицей по природе дарования, а не только по списку исполняемых партий.

Колпакову всегда отличала завершенность профессионального мастерства, добросовестная проработка танцевальной ткани. Но в лучших ее ролях в этой добротной ткани возникали неожиданные, казалось даже для самой актрисы, взлеты одухотворенности, взрывы искренности, которые обозначали собой возможности таланта. Заставляющая сжаться сердце бесхитростная простота в знаменитой сцене сумащения Жизели была одним из таких открытий актрисы.

Впереди новые роли и новые балеты. Предоставим же времени судить, как высоко еще сумеет она подняться над уровнем отличного профессионализма к тому большому искусству, прекрасные черты которого разбросаны в ее ролях.

1961

\*\*\*

В младшей из учениц А. Я. Вагановой сразу разглядели классическую танцовщицу, оценили ее строгий и чистый танец с легким прыжком. Культура танца, привитая хорошими учителями, вместе с одаренностью приводят подчас в балете к успеху, опережающему собственную творческую интерпретацию художественного образа. Уже принцесса Флорина в «Спящей красавице» была у Колпаковой воплощением подлинной грации и поэзии. Но так выходило

далеко не всегда, и ощущение этого рождало у молодой танцовщицы не только особое усердие в репетиционном зале, но и неодолимую жажду понять, чем она в этом зале занята.

По-настоящему классической танцовщицей Колпакова стала в ходе репетиций «Каменного цветка», «Берега надежды», «Легенды о любви». Здесь она до конца ощутила танец не только как возможность продемонстрировать свой характер или облик очередной своей героини, но и как содержательный текст, который надлежало донести до зрителей, не расплескав, со всеми чувствами и мыслями, какие в нем были. Этот опыт был для нее опорой и в ролях, выполненных иными пластическими красками, — в Джульетте, в Девике-Красе, в Юлии, в Еве, в Натали. Углубились со временем ее классические партии Авроры, Жизели, Раймонды.

Плоть ее героинь возникала не из попутных игровых импровизаций, а из осмысленной и одухотворенной трактовки хореографического текста, которая всегда присутствовала в ее танце. У всякой балерины партия с годами обретает новые черты, обрастает выразительными деталями. У Колпаковой эти детали приходят обычно от нового прочтения текста в целом. Примечательна в этом отношении ее Жизель, впервые исполненная в 1959 году и ставшая почти совсем иной в недавнем возобновлении спектакля. Перед нами по существу новая роль.

Тогда привлекали непосредственность и романтические краски Жизели. Позже балерина не то чтобы отказалась от романтизма, но глубже вгляделась в его природу, увидела в романтизме почву и зачаток реализма. Если прежде Жизель Колпаковой с первого выхода пленяла хрупкостью души, и мы заранее тревожились за судьбу этого особенного существа, то теперь она такая же, как восемь подруг, ее окружающих, как все остальные девушки на сцене. Если раньше мы предугадывали неизбежность ее гибели, предчувствовали, что ее рассудку не совладать с предстоящим раскрытием обмана, то теперь он раскрывается неожиданно и поражает ее внезапно, как гром среди ясного неба. И эта Жизель Колпаковой не может схватить разумом неожиданно перевернувшийся мир и поэтому не может в нем выжить.

Во втором акте, где прежде танец ее с самого начала был голосом неуязвимой любви, теперь Колпакова выводит свою Жизель на сцену виллисой, призраком, такой же холодной, как и все остальные. Лишь постепенно, медленно и с трудом любовь Жизели пробивается сквозь смерть, мало-помалу

отогревая убитую душу. Она преодолевает душевную боль и прощает содеянное ей зло.

Почти полная перемена трактовки возникла из нового вчитывания в хореографию, которая для балерины не просто вереница физических движений, но цепь запечатленных этими движениями душевных состояний.

Формирование артистической индивидуальности шло по-своему у Колпаковой, у Осипенко, у Зубковской, у Моисеевой, и своеобразие каждой существенно. Но еще важнее то общее, что их объединяет, — причастность к большим художественным свершениям балета Кировского театра, спектакли, родившиеся двадцать лет назад, поныне живы, танцовщики, выдвинувшиеся в этих спектаклях, стали крупнейшими мастерами. В искусстве вообще, а в балете особенно предшествующий опыт важен, и его надо знать. Иначе самые яркие таланты будут открывать лишь давно уже кем-то открытое. Когда Колпакова спорила со своими предшественницами, она сознавала их силу и достоинства.

Сегодня, когда балетная сцена все чаще и все полней принадлежит танцовщицам нового поколения, каждой из них надлежит так распорядиться природными талантами и благоприятными обстоятельствами, чтобы стать воистину мастером танца. Положительные примеры тут поучительны, и Колпакова подает такой пример.

Ирина Колпакова и ее сверстники проделали некогда сложный путь творческого становления. И танцовщицам нового поколения, не желающим довольствоваться минутным успехом, тоже надлежит пройти, пусть по-своему, по-иному, свой путь размышлений, исканий и творчества. Пример одной из виднейших современных советских балерин учит искать этот путь и сулит надежду.

1980

### **ОТЗЫВ О СЦЕНИЧЕСКИХ РАБОТАХ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СОИСКАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР**

Отзыв о последних работах И.А. Колпаковой, представленных на соискание Государственной премии СССР, приходится начать с констатации того странного факта, что эта выдающаяся советская балерина еще ни разу не была такой премии удостоена. В ее репертуаре есть роли, по

справедливости причисленные критикой к самым замечательным достижениям хореографического искусства, — Катерина в «Каменном цветке», Ширин в «Легенде о любви», Ева в «Сотворении мира». В течение многих лет Колпакова остается лучшей исполнительницей партии Авроры в «Спящей красавице». Любая из этих партий давала основание для Государственной, а партия Ширин даже и для Ленинской премии. Сегодня это очевидно. И если они в большинстве в свое время даже не выдвигались на их соискание, объясняется это тем, что лучшие роли Колпаковой создавались в новаторских спектаклях, значение которых было оценено с опозданием. В момент своего появления «Каменный цветок» или «Легенда о любви», ныне причисленные к советской балетной классике, были предметом острых дискуссий, и о представлении их авторов или исполнителей на соискание какой-либо премии не могло быть и речи. Более поздний спектакль с участием Колпаковой, «Сотворение мира», на премию выдвигался, однако драматургические несовершенства этой талантливой в музыкальном и хореографическом отношении работы помешали ее награждению, и вместе с авторами премии лишились и исполнители, к недостаткам балета непричастные.

Сегодня на наше рассмотрение представлены две весьма различные роли, исполняемые балериной в спектаклях Кировского театра. Роль Жизели была впервые исполнена ею в старом спектакле Кировского театра еще в 1959 году. Она имела большой успех. Исполнение отличалось необыкновенной свежестью, глубокой искренностью и непосредственностью молодой танцовщицы. Однако самая трактовка роли не слишком в принципе отличалась от традиционно-романтической, известная новизна состояла в том, что романтические мотивы даже несколько акцентировались в сравнении, скажем, с известной трактовкой этой партии Г.С. Улановой. Некоторое выдающиеся наши балерины позднее подхватили и развили раннюю трактовку роли Колпаковой, быть может, придя к этому и независимо, и, еще более акцентируя романтическую природу балета «Жизель», добились выдающихся успехов. Однако сама Колпакова с годами, напротив, начала пересматривать свое первоначальное понимание этой роли, и недавнее возобновление «Жизели» на сцене Кировского театра в новых декорациях, в общую оценку которого здесь нет нужды входить, стало для балерины поводом для почти полной перемены того, чем она пленяла когда-то. Перед нами по существу новая роль. Балерина не то чтобы

отказалась от романтизма, но глубже вгляделась в его природу, увидела в романтизме почву и зачаток реализма, как оно и было в истории. Если прежде Жизель Колпаковой с первого выхода подкупала проступающей сквозь робость и застенчивость одушевленностью, хрупкостью души, которую легко сломать, и мы заранее тревожились за судьбу этого особенного существа, то теперь, напротив, не робость и не хрупкость, а естественность и простота определяют ее Жизель. В ней, как нарочно, нет ничего особенного, она такая же, как остальные девушки на сцене. И уже от этого меняется спектакль. Если раньше мы предугадывали неизбежность ее гибели, предчувствовали, что ее рассудку не совладать с предстоящим раскрытием обмана, то теперь обыденность отношений Жизели с Альбертом превращает обман в гром среди ясного неба. И Жизель Колпаковой уже не место свое перестает понимать, а не может охватить разумом неожиданно перевернувшийся мир, и лишь поэтому не может в нем выжить.

Во втором акте, где прежде танец ее с самого начала был голосом неувядающей любви, теперь Колпакова выводит свою Жизель на сцену виллисой, пусть более самостоятельной, но не менее холодной, чем остальные. Теперь любовь Жизели, начиная с дуэта, медленно и с трудом шаг за шагом пробивается сквозь смерть, мало-помалу отогревая убитую душу. Обычно во втором акте Жизель остается любящим существом, и лишь граф меняется, впервые становясь человеком в истинном смысле. Когда танцует Колпакова, меняются оба героя, ибо и во втором акте в ее Жизели долго живет преодолеваемый след того, что героиня испытала в первом. Отнюдь не сразу возвращаясь к прежнему чувству, она рисует картину преодоления душевной боли и содеянного ей зла. Последний разговор с виллисами дышит уже не только силой любви, но и глубиной прощения.

Уже самая перемена трактовки, возникающая из углубленного вчитывания в хореографический текст своей партии и всего балета, который для балерины не только вереница физических движений, но и цепь запечатленных этими движениями душевных состояний, самобытна. При этом важно, что воплощение замысла носит объемный характер, живет в многочисленных оттенках, звучит в интонациях танца, отличающегося при этом свойственными старой ленинградской школе совершенством и благородной классической формой. По существу исполнение Колпаковой роли Жизели уже само по себе достойно Государственной премии,

Я не стал бы с такой же категоричностью утверждать, что исполнение ею роли Наталии Николаевны, взятое в



отдельности, также само по себе достойно премии. Исполнение роли находится в прямой зависимости от сочинения роли хореографом, и самый гениальный артист не может одним своим талантом компенсировать все то, что недодано сочинителем. И все же вместе с Жизелью роль Наталии Николаевны помогает оценить дарование Колпаковой, ее владение своим искусством, подлинное понимание его природы, редкую способность донести содержание в танце, а не наигрывая помимо и поверх танца, и, что в данном случае особенно существенно, оценить глубокий внутренний такт танцовщицы.

Сложность задачи здесь обусловлена новаторским жанром самого сочинения, обозначенного как «вокально-хореографическая симфония» и включающего в себя, сверх пения и танца, чтение пушкинских стихов. Отдавая должное стремлению композитора и хореографов, выступающих одновременно в качестве драматургов, отмечая их несомненные удачи, прежде всего, в музыке, — русские песни, исполняемые Е.С. Гороховской, просто прекрасны, — следует все же сказать, что необходимого единства художественной ткани на протяжении всего спектакля в этом первом на Кировской сцене опыте такого рода достигнуть не удастся, а это не может не сказаться на звучании и смысле отдельных партий. Роль Наталии Николаевны не в малой степени отягощена тем, что наряду с реальными фигурами, действующими в поэме, то в конкретных ситуациях, то чисто символически, на сцене присутствует и такой персонаж как Муза поэта, роль которой исполняет другая балерина. Отнюдь не отвергая в принципе такую возможность, следует подчеркнуть, что художественно убедительно ее удалось бы использовать лишь при очень точном драматургическом построении, которого новому сочинению как раз более всего и недостает. В результате Наталия Николаевна уже самим построением спектакля превращена в существо, чуждое вдохновению поэта, чуть ли не враждебное ему, способное к отношениям — с Пушкиным ли, с Дантесом ли, с Николаем ли — лишь сугубо житейским, так сказать «низким» и, нельзя не отметить, что у другой исполнительницы роли, вполне профессиональной и добросовестной балерины, самый этот образ обретает оскорбительный для жены поэта, а тем самым и для самого поэта, характер.

И здесь нельзя не восхититься искусством Колпаковой, которая на том же месте если и не создает столь же емкий и объемный характер, как в «Жизели», — здесь для этого просто

нет хореографического материала, — то во всяком случае заставляет поверить, что великий поэт называл ту, роль которой балерина исполняет, «чистойшей прелести чистойший образец». В первом же дуэте с поэтом Колпакова наделяет свою героиню чертами реальной Музы поэта. Дуэт не просто любовный, но именно духовный, и достигается это ощущение всецело благодаря актрисе, очень точно и, я бы сказал, деликатно пользующейся красками, которые в изобилии тут даны.

В последующих сценах Наталия Николаевна становится предметом недвусмысленных атак сперва Дантеса, потом Николая I, потом снова Дантеса, и снова, не зачеркивая возникшего у героини соблазна, — так уж диктуют авторы, — Колпакова акцентирует преодоление этого соблазна. Она в полной мере использует «идеализирующее» начало классического танца, чтобы провести свою героиню не замаранной сквозь все рискованные ситуации, в которые она попадает по ходу спектакля. И когда в конце его возникает дуэт с Поэтом, в которой вместе с Наталией Николаевной участвует и Муза, Колпакова опять не довольствуется ролью «земной любви» в противовес «небесной любви» — Музе. Она удерживает за своей героиней право быть реальной музыкой, и поэтически чистый, облагораживающий характер ее движений заставляет в это верить. Было бы преувеличением сказать, что своим исполнением Колпакова искупает недостатки всего спектакля, но со своей партией она это делает. И нельзя не оценить тонкость мастерства, позволяющего ей это проделать.

Итак, на соискание премии представлены две роли: одна, быть может, самая совершенная роль мировой хореографии, другая — во многом приблизительный набросок, однако, и в той, и в другой балерина Колпакова выступает как мастер психологически насыщенного танца, классически совершенного по форме. Это заставляет подчеркнуть редкую для балетной сцены сознательность ее творчества, — не просто соответствие внешних или спонтанно возникающее местами вдохновение, но осмысленное и одухотворенное творчество, опирающееся на глубочайший анализ хореографической ткани, заключенных в ней возможностей (как в «Жизели») и опасностей (как в «Пушкине»), умение использовать первые и избежать вторых. Мы невольно опять вспоминаем ее Катерину, ее Ширин, ее Еву, ее Аврору, ее Раймонду, ибо серьезность в понимании содержания и стремление к совершенству — постоянные свойства этой танцовщицы. Они видны и в представленных ныне на соискание премии партиях. Мы рассматриваем работы одной из крупнейших советских

балерин, получившей заслуженное признание и за рубежом — в частности, совсем недавно во время гастролей театра в Париже были отмечены высокие достоинства исполнения ею партии Жизели в представленной там постановке. И у меня нет ни малейших сомнений в том, что награждение Ирины Колпаковой Государственной премией было бы не только справедливым, но даже несколько запоздалым признанием ее бесспорных заслуг в развитии советского балета, в обогащении его новыми красками и поддержании его классических традиций и, разумеется, достойной оценкой присущей ей культуры танца и ее незаурядного личного дарования.

1.3.1980

### СЧАСТЛИВЫЙ СЛУЧАЙ

Вроде бы это был обыкновенный спектакль.

«Сильфида» идет в Малом театре давно, а исполнитель роли Джеймса выступает в ней с премьеры. Правда, в тот вечер заглавную партию исполнила гостья, но гостья недальняя, к тому же танцующая Сильфиду и у себя, в Кировском театре, где тоже теперь идет этот балет, а не то чтобы подготовившая ее специально. Ограничься дело этим, спектакль и впрямь остался бы обыкновенным. А он, между тем, был особенным.

Чем же особенным? Открытием единственно верных решений? Пожалуй, нет. Сильфида Колпаковой — фантастическое существо с человеческой душой, она не обманывает и не обольщает Джеймса, она всего лишь любит и верит любви. Такая трактовка роли правомерна и убедительна, но возможны ведь и другие. Джеймс Долгушина одинок среди односельчан и за Сильфидой устремляется лишь оттого, что найти воистину близкое существо среди людей не очень надеется. Но и его понимание роли не общеобязательно.

Впрочем, и о том и о другом задумываешься лишь после спектакля. Пока Колпакова и Долгушин на сцене, безотчетно веришь каждому их движению и ловишь каждое, ибо каждое у них не само по себе, а неотъемлемая деталь общего решения роли, не только продуманного и прочувствованного, что тоже не всегда на балетной сцене бывает, но воплощенного и выраженного языком балета, а не помимо и поверх него. Когда Сильфида прыгает, нас не занимает эффект преодоления тяжести, мы не его и не прыжок вообще ощущаем, мы ощущаем, что Сильфида — дух воздуха. Так сквозь всякую

малость танца и самой его манеры проступают характеры героев, их страсти и склонности. И Колпакова и Долгушин демонстрируют высочайший уровень хореографической культуры. Но ведь они демонстрируют его и танцую порознь, каждый в своем театре.

Мы приблизимся к пониманию особенности спектакля, задумавшись о важности согласия балерины и танцовщика, исполняющих главные роли. Помню удивительный дуэт Улановой и Сергеева, который довелось увидеть в молодости раза два или три. В наши дни образец дуэтного танца показали Осипенко и Марковский. И там и тут поражало единство танцующих, отшлифованное в упорной совместной работе. Ничего подобного у Колпаковой и Долгушина не было, да и быть не могло. Их совместные выступления, хоть они и принадлежат к одному поколению и живут в одном городе, можно сосчитать по пальцам. И если их дуэт поражал не меньше, то, должно быть, оттого, что нынче особенно существенна сама близость единомышленников, сходное понимание артистических задач танцовщика и вообще танцевального артистизма.

Подобное понимание с давних пор составляло общую особенность петербургского и ленинградского представления о балете, даже в самых неожиданных его трансформациях и переворотях. Но когда не в книжке о нем читаешь, а видишь вживь, когда не одинокая танцовщица его бережет, а на нем держится вся система отношений между героями живого спектакля, зрителю представляется счастливый случай ощутить суть балетного искусства и его великие возможности.

Нельзя не воздать должное кордебалету Малого театра, хранящему в «Сильфиде» неподдельно романтический дух. Начни группа танцевать «Сильфиду» как «Пахиту», силась пленить зрителя готовностью к массовой виртуозности, очарование спектакля тотчас бы улетучилось, и было бы трудно ощутить очарование главных ролей.

Я не упоминаю о талантах и танцевальном мастерстве Колпаковой и Долгушина. Само собой без этого не было бы и предмета для разговора. К тому же при всем моем восхищении талантами и мастерством обоих, я покривил бы душой, сказав, что никто сегодня у нас не может соперничать с ними в одаренности или в техническом умении. Вспышки таланта или мастерства мы порой наблюдаем. Да и странно было бы, если бы при наших могучих балетных корнях вовсе не стало бы вдруг ни того, ни другого.

Но Колпакова и Долгушин не просто дарят зрительному залу то, чем богаты. Они умеют распорядиться своими богатствами, формируя конкретную плоть ролей и спектакля. В этом у них в обоих театрах нет, к сожалению, сегодня соперников. На сей раз первенствовали не щедрость природы или волшебство педагогов, а искусство артистов, пользующихся своими данными и умеющих учиться, но превыше всего дорожащих своим делом, как явлением духовной культуры, и выходящих на сцену, чтобы утвердить свое понимание ролей и жизни. Так, собственно, и должно быть.

## АЛЛА ОСИПЕНКО И ИРИНА КОЛПАКОВА

### ЯРКИЕ ДАРОВАНИЯ

Алле Осипенко и Ирине Колпаковой присвоено почетное звание народной артистки. Отрадно, что признание пришло в молодые годы, когда высокая оценка не только напоминает о вчерашних успехах, но заставляет ждать и, более того, требовать завтрашних. Путь обеих актрис был не так уж легкий и благополучен. Артистические облики формировались в борьбе за право нового поколения артистов на самобытность.

Уже на выпускном спектакле Осипенко поразила тех, кому посчастливилось ее видеть, неподдельной грацией; с трудом верилось, что прекрасные очертания танцовщицы в самом деле существуют, а не воспроизводят какой-нибудь малоизвестный набросок Энгра. Вот, думалось, актриса, самой судьбой назначенная стать героиней хореографической классики, вот кому суждено вдохнуть живую прелесть в многократно повторенные классические па.

Но актерская индивидуальность Осипенко оказалась гораздо глубже и значительнее великолепных внешних данных. Осипенко — необычная, особняком стоящая у нас танцовщица. Ей скучно изображать добродетельных и безвольных созданий. Чем сложнее душевный склад ее героинь, тем полнее проявляется дарование актрисы.

Часто думают, что балет — царство идеальных героев, и выхода за эти пределы у него нет. Алла Осипенко тому живое опровержение. Танец ее исходит из реальных душевных событий, он не выносит беспредметности. Ее Хозяйка Медной горы в наказание за холодность и небрежение готова превратить Данилу в камень, но она любит его, любит, должно быть, не меньше, чем невеста его Катерина, и Осипенко с безукоризненной точностью аналитика демонстрирует, как гнев отвергнутой женщины отступает перед ее собственной любовью.

Танец Осипенко в лучших работах вдохновлен дыханием нового времени, и это современное его существо, быть может, и остается самой прекрасной чертой ее таланта.

Ирина Колпакова танцовщица как будто бы более традиционная. Недаром виртуозность и точность танца присутствуют в любой ее роли. Недаром к числу лучших принадлежат Флорина и Аврора в «Спящей красавице» и Жизель.

Совершенству ее танца чуждо стремление к нарочитости и показной бравурности. Это окутывает его поэтическим ореолом и также возвращает к старинной романтической традиции. Но верность традиции не вырождается в старомодность именно там, где актриса умеет спасти неувядаемое в традиционном, и, таким образом, придать традиционному новое, задевающее за живое, звучание. В ее исполнении героини классических балетов не выглядят голубыми, потому что их внутренний мир в самом деле чист и в самом деле возвышен.

Блистательный танец Колпаковой поначалу больше отличался музыкальной верностью, чем пластической напевностью. Последние годы и роли обогатили представление актрисы о путях пластической выразительности, и в ее прозрачные танцевальные узоры влилась живая волна непосредственности.

В «Жизели» Колпакова не поддается заразительному соблазну — разыграть вереницу бытовых интермедий. Ее Жизель не говорлива, скорее стеснительна, робка, беспомощна. Но не от этого ли каждое сказанное слово становится значимым и кажется вырвавшимся из сердца?

Сценические судьбы Аллы Осипенко и Ирины Колпаковой развивались параллельно, что давало частые основания эти судьбы сопоставлять. Но дарования актрис не только не сходны, но во многом противоположны одно другому. У Осипенко преобладает острая экспрессивность, у Колпаковой — мягкая игра полутонов. Когда им случается исполнять одну и ту же роль, спектакль каждой обретает настолько особенный характер, что становится неузнаваем.

Осипенко и Колпаковой помогло обрести себя участие в работе над новыми балетами, где выступили лучшие из их артистических свойств. И нет сомнения, что дальнейшая участь их дарований неотделима от судьбы театра, от того, возникнут ли в его будущем репертуаре роли, в которых они могли бы открыться с новых сторон и оправдать ожидания, связанные с признанием их успеха.

## АЛЕКСАНДР ГРИБОВ (1934-1998)

### ТАНЦУЮЩИЙ АКТЕР

Есть танцовщики, как бы преодолевающие земное притяжение. Они не отрываются от земли, чтобы тотчас упасть обратно, как камень, брошенный в небо, но, как птица, или, если искать современных сравнений, как спутник, остаются жить в воздухе, поражая зрителя одухотворенностью и красноречивостью этой своей жизни.

Разумеется, это только иллюзия. Танцовщик, как и камень, подвластен физическим законам. Но если он художник, то и в момент падения он сохраняет выразительность летящего тела, и нам кажется, что он вовсе не падает, а продолжает лететь.

Мудрым балетным словом «элевация» обозначается это не очень часто встречающееся свойство. В нем сочетаются природный физический дар, высокое владение техникой танца и точность художественного приема. Элевация — один из самых верных переходов от прозы к поэзии балета.

Александр Грибов окончил Хореографическое училище в 1953 году. Он танцует всего пятый год. Но, если среди молодых танцовщиков — а танцовщики молоды добрую половину своей сценической деятельности — мы станем искать актеров, с которыми связаны надежды нашего балета, имя Александра Грибова будет названо одним из самых первых.

Первые четыре года на сцене были отмечены выступлением в ведущих ролях двух новых спектаклей, подготовкой нескольких партий в текущем репертуаре, большими заграничными гастрольями, участием в международном конкурсе всемирного фестиваля молодежи и золотой медалью лауреата конкурса.

Я не знаю в балете актеров, которым в таком возрасте за такой срок удалось бы так много. Но не будем чрезмерно восторженны. Актеру удалось так много в значительной степени потому, что его способности были вовремя оценены театром.

Выступление в роли Остапа в балете «Тарас Бульба» выявило большое актерское обаяние Грибова. В чем оно? В естественности и простоте сценического поведения? Или в легком и светлом характере героя? Вероятно, и в том и в другом. Его Остап, может быть, даже не вполне соответствуя классическому прообразу, стоит на лирической почве,



лирической не в традиционно-балетном, но в современном смысле. «Тарас Бульба» возвестил об одаренности актера.

Во всю ширь раскрылась она в «Каменном цветке». Грибов танцует мастера Данилу. Кроме присутствующей в каждом балете любовной темы, на его плечи ложится столь неожиданная здесь, казалось бы, тема творчества. Герой — художник. Не окажется ли он таковым лишь по названию? Мало того, что он будет рубить на сцене камень, чтобы убедиться, что дело его — творчество, а не ремесло!

Глядя на Грибова, об этом не думаешь. Он живет вдохновением своего героя. «Какая элевация!» — восклицали на премьере «Каменного цветка» любители балета. Да, умение господствовать в воздухе дало Грибову возможность наделить своего героя подлинным душевным подъемом, который и составляет суть художнического дела. Танец громко кричит о радости, которая в нем заключена.

Уже после «Каменного цветка» Грибов вошел в балет «Шурале» на роль Бытыра. Среди ее исполнителей были Аскольд Макаров и Борис Брегвадзе. Грибов никак не следует за предшественниками. В его герое нет ни прекрасной мужественности Макарова, ни захватывающей порывистости Брегвадзе. Он строит роль, работа над которой, собственно, еще только начата, почти полемизируя с авторами балета. У богатыря он ищет душевную мягкость. Герой не очень силен и не очень даже смел. Но он не раздумывая бросается на защиту птицы, потому что он человечен, потому что сердце его не может не отозваться на чужую боль.

Грибов — отличный танцовщик, его увлекает танец и трудность танца, он не стремится облегчить себе танцевальную часть роли. Но танец его всегда должен быть насыщен непосредственным драматизмом, ибо само дарование Грибова — дарование актерское. Он танцует важные партии в старой классике. Он хорош в них. Вероятно, он не ударит лицом в грязь и во многих ведущих партиях староклассических балетов. И все же, думается, наиболее ярко талант его развернется в балетах нашего времени.

Весь Грибов — и танец, и игра его — пронизан светом. Ум актера помогает найти верный путь и в грустных кусках роли, но они пока не очень трогают. А вот радость его заставляет ликовать. Оптимистический и деятельный взгляд на мир, стоящий за его танцем, что бы он ни танцевал, дает почувствовать в нем современника.

Если театр обратится к современности, Грибов станет верной опорой балетмейстера, попытается рассказать о ней на

языке танца полным голосом этого могучего искусства, и, может быть, тогда его выступление в полнокровной роли героя наших дней заставит подумать, что сегодня мы еще не знали до конца обо всем, чем он сумеет нас обрадовать.

## НИНА ТИМОФЕЕВА (1935-2014)

### ОДЕТТА-ОДИЛЛИЯ

Вероятно, любая из балетных групп мира, лишившись на два месяца более чем тридцати ведущих солистов, попросту прекратила бы спектакли. Но в дни триумфальных выступлений советского балета в Берлине спектакли в Кировском театре продолжались, как ни в чем не бывало. И не только продолжались. Зритель узнал много новых имен, увидел сразу много одаренных актеров и актрис и еще раз мог убедиться в неисчерпаемости богатств советского балета. Может быть, рано предсказывать пути всем, кто радовал в эти дни творческими успехами, но выступление Нины Тимофеевой в «Лебедином озере» пройти незамеченным не могло.

Одетта-Одиллия в «Лебедином озере» — труднейшая из возможных для балерины партий. Нина Тимофеева, окончившая хореографическое училище по классу Н. Камковой лишь в 1953 году, сначала выступила в «Лебедином озере», танцую только Одиллию (Одетту танцевала А. Осипенко, вместе с которой Тимофеева заменила внезапно заболевшую исполнительницу). 4 июля 1954 года молодая актриса впервые танцевала всю роль целиком.

Не будем бояться слов: Тимофеева потрясла убедительной и оригинальной трактовкой роли, роли едва ли не самой «затанцованной». Бросаются в глаза технические возможности молодой актрисы, владеющей всем арсеналом классического танца, захватывает глубокая музыкальность, позволяющая балерине уловить тончайшие оттенки содержания, но прежде всего должно быть отмечено то, что заставляет безбоязненно предсказывать Тимофеевой значительную артистическую судьбу, — естественность, органичность ее танца. Прошел уже почти год со дня ее выступления, и ясно, что успех балерины в июле 1954 года не был случайным.

В танце Тимофеевой поражает многообразие красок и оттенков. Одетту и Одиллию у нее отличает друг от друга не только характер поведения на сцене, но характер танца. Танец Тимофеевой реалистичен. И Одетта и Одиллия живут у нее на земле. В ее Одетте нет ни грана привносимого подчас сюда декаданса и отвлеченной «идеальности», в ее Одиллии нет и следа так часто опутывающего эту роль пошлого «демонизма». Одетта и Одиллия различаются у Тимофеевой как любовь бескорыстная, самоотверженная, и любовь корыстная,

эгоистичная. Встреча Одетты с принцем — это взаимопонимание, взаимопроникновение любящих существ. Встреча Одиллии с принцем — это борьба, и па-де-де второго акта, так часто кажущееся лишь виртуозной вставкой, у Тимофеевой приобретает подлинное значение — это спор с принцем о том, чье сердце окажется сильнее «в борьбе неравной двух сердец».

Тимофеева ничего не «делает», она внешне сдержанна, она не ищет никаких косвенных путей — она раскрывает содержание в той прекрасной форме, в которой оно дано авторами спектакля, поэтому она и доносит до зрителя всю глубину их замысла.

Одиллия у Тимофеевой уже почти совершенна — не только технически, но и художественно. К Одетте придется еще вернуться: талант Тимофеевой повышает и требования, к ней предъявляемые. Отдельные разрывы в этой певучей роли, понятные при первом исполнении, исчезнут лишь в результате настойчивой и вдумчивой работы.

Отыскав дарование Тимофеевой (а в этом прежде всего заслуга Ф. В. Лопухова, доверившего юной танцовщице «Лебединое озеро»), театр имени С. М. Кирова взял на себя ответственность за него. И хочется надеяться, что молодой актрисе не придется слишком долго дожидаться новой случайности, чтобы опять неожиданно нас удивить.

## РУДОЛЬФ НУРИЕВ (1938-1993)

### ОТ НЕГО МНОГОГО ЖДУТ

Двадцатидвухлетний Рудольф Нуриев, звезда которого взошла недавно в Ленинграде, родился на другом конце страны, на Дальнем Востоке. Его детские годы прошли посредине между двумя крайними точками России — в столице Башкирии Уфе.

В доме пионеров началось обучение танцу, которое позволило шестнадцатилетнему юноше поступить в местный оперный театр артистом кордебалета. Но разительный талант нуждался в шлифовке, начиная с овладения танцевальной грамотой. В дни декады башкирского искусства в Москве Нуриев пытается поступить в хореографическое училище Большого театра, но прием уже был закончен. В те же дни знакомится он с приехавшими на декаду преподавателями ленинградского училища. В номере гостиницы делает он свои первые ученические шаги. А той же осенью начинает заниматься в Ленинградском училище имени А.Я.Вагановой, которое оканчивает через три года, в 1958 году, по классу А.И.Пушкина.

За полтора сезона Нуриев выступил в четырех крупнейших партиях: Фрондосо в «Лауренсии», Армен в «Гаянэ», Солор в «Баядерке» и, наконец, Альбер в «Жизели». Если в первых из них прежде всего бросалась в глаза виртуозность, то, в особенности, в последней эта виртуозность обрела артистическую окраску и заставила поверить, что юноша способен стать в будущем выдающимся артистом.

В «Жизели» Нуриев срывает со своего героя привычную маску фальшивой дворцовой благовоспитанности. Его облик заставляет вспомнить о том самом романтическом средневековье, к которому отнесено действие балета. Благодаря этому правдивым становится и его бездумное и беспощадное обращение с Жизелью в первом акте, и его глубокое и искреннее раскаяние во втором.

Легкий, виртуозный танец Нуриева отмечен печатью своеобразия. Артист не стремится придать себе искусственно «правильный» облик. Он обладает таким выразительным, говорящим телом, которое позволяет ему найти новую, ему присущую гармонию танца. А это в свою очередь наделяет его героя неподдельной внутренней свободой. Тому же способствует и редкая одухотворенность его небывалого прыжка.

Нужно сказать, что еще не везде молодой танцовщик достигает абсолютной гармонии, а порой и пренебрегает ею. Придавая свой яркий и индивидуальный отблеск классическому танцу, Нуриев подчас рвет его каноны с излишней юношеской горячностью. Многие детали танца ему еще предстоит совершенствовать. Однако сдвигая каноническую форму танца в соответствии с собственными данными, он захватывает живым современным дыханием своего пластического облика. Это, вместе с виртуозностью, и выделяет его среди талантливых сверстников. Дарование такого масштаба не появлялось на ленинградской сцене со времен Вахтанга Чабукиани.

Путь Нуриева лишь начался. Еще в театре спорят, героический он или лирический танцовщик, еще только началась работа над первым балетом, который будет создан при его участии — автор «Каменного цветка» Юрий Григорович поручил Нуриеву роль Фархада в своем новом балете «Легенда о любви». Любители балета в Ленинграде пристально следят за каждым шагом юного артиста. От него многого ждут и, нет сомнения, дождутся.

22.11.1960

### **ЕГО ТАЛАНТ НЕ СВОДИТСЯ К ПРИРОДНЫМ ДАНЫМ**

Что заставляет спорить с казалось бы верной по общей своей направленности статьей В.Чистяковой в последнем номере газеты? Может быть, чувство обиды за любимого артиста? Нет. Хоть я и не хочу скрывать свое пристрастие к дарованию Нуриева, я менее всего склонен защищать его от критики. Скорее наоборот, я оценил бы сделанное им до сих пор гораздо резче, чем В.Чистякова. По-моему, ни Фрондосо, ни Армен не могут быть причислены к его удачам, — они-то как раз и ограничивались демонстрацией природных данных. Выступление в «Дон-Кихоте» хоть и прибавило кое-что в этом отношении, так же, как и исполнение партии Голубой птицы, лишено прелести первого знакомства, и незавершенность, небрежность, а порой и просто бессмысленность, оказываются здесь еще более разительными. Строго говоря, из всего сделанного Нуриевым художественно значительными в полной мере были лишь третий акт «Баядерки» и, в особенности, «Жизель». Нельзя поэтому не согласиться с В.Чистяковой, когда она пишет о том, что Нуриеву необходимо упорно трудиться.

Но над чем собственно, следует ему трудиться? Искоренить небрежность поз, незаконченность движений? Избавиться от невытянутых колен в прыжке? Овладеть чувством ансамбля? Попросту совершенствовать технику танца? Разумеется. В каждом искусстве, и в балете больше чем в любом другом, есть техническая, скажем прямо, ремесленная сторона, владеть которой необходимо. Потрудиться в этом направлении очень не мешает и Нуриеву.

Но только ли в этом дело? Только ли точности и классической правильности недоставало его выступлению в «Дон-Кихоте»? Только ли над отделкой невыигранных движений и проходных эпизодов следует ему трудиться? И вообще — сводится ли труд танцовщика над ролью к проработке ее ремесленной стороны?

Не так давно на наши экраны вышел американский фильм «Рапсодия», где внутренне равнодушный к искусству человек, начав под воздействием заботливой жены трудиться день и ночь кряду, становится знаменитым пианистом. Фильм этот — в некотором роде апофеоз воинствующей пошлости — вбивает в головы зрителей деляческое представление об искусстве как о ремесле, как о профессии, безразличной к личности того, кто себя ей посвящает, к художественному содержанию и к жизни.

Некоторые наши товарищи в пылу спора с отдельными молодыми артистами (в их числе, может быть, и с Нуриевым), воображившими, что природная одаренность избавляет от необходимости трудиться, стали так яростно доказывать, что труд в искусстве самое главное, что становятся похожи на авторов фильма «Рапсодия».

Между тем, нисколько не преуменьшая необходимости трудиться, мы должны все же помнить, что самое главное в искусстве — его художественное содержание, и труд полезен лишь постольку, поскольку направлен на служение ему. В противном случае, увы, он напрасен, если не вреден. Воспитание молодых артистов может быть плодотворным лишь при учете этой простой и, казалось бы, общеизвестной истины.

Талант Нуриева не сводится к природным физическим данным. Он не только в высоком прыжке или динамичности вращений. Он в умении отдаться танцевальной жизни, ощущая ее как художественный образ жизни человеческой. В этом основа индивидуального артистического творчества. Нельзя не видеть, что в этом отношении мера одаренности бывает весьма различной. Среди молодежи, пришедшей в театр за последние пять-шесть лет тут сразу выделились двое: характерный танцовщик Константин Рассадин и Рудольф Нуриев. Понятно,

что художественная складка дарования и природный артистизм ни того, ни другого не освобождают от будничного труда. Но труд принесет пользу, лишь опираясь на постижение и самим артистом и теми, кто с ним работает, природы этого артистизма, в каждом случае своеобразного.

Беда Нуриева в том, что никто, в том числе и он сам, не придает этому должного значения. В.Чистякова, как о деле решенном, пишет о Нуриеве как о героическом танцовщике. Так полагали, видимо, и в театре, ориентируя его на «Лауренсию» и «Гаянэ». Но верно ли это? Разве уже знаменитый прыжок Нуриева — бесконечно легкий и в воздухе даже несколько расслабленный — говорит о героике? Разве его легкие стремительные вращения, как бы не знающие «сопротивления материала», не обнажающие силового начала танца, говорят о героике? По-моему, они говорят совсем о другом, о том, что перед нами танцовщик романтического склада.

Романтизм танца может возникать, опираясь на глубокое и тонкое воссоздание формы романтического стиля танца. Но он может опираться и на выявление романтического духа танца средствами самобытной пластической экспрессивности. Такой подход как бы обновляет романтическое произведение, вселяет в него живую стихию современного восприятия. К этому типу романтического танцовщика принадлежит и Нуриев.

Художественные особенности его танца и пластики влекут артиста к романтически насыщенной хореографии, где он неслучайно обретает себя. В.Чистякова признает, что именно в «Жизели» Нуриев преодолел «былую небрежность, разбросанность хореографического рисунка», что «строже стал стиль его исполнения». Но ведь это потому и случилось, что артист работал над каждым движением, имея в виду его место в новом прочтении роли. Работа над ролью служила выявлению глубин ее содержания, и каждая техническая деталь танца так или иначе его окрашивала, что и заставляло артиста быть чрезвычайно к себе требовательным и помнить о гармонии целого.

Но можно ли ждать подобного от выступления в «Дон-Кихоте», которое не соответствует характеру дарования актера и, видимо, в его представлении с самого начала рассчитано на показ эффектных кунштюков? Нужно ли было вообще это выступление в настоящее время? Не полезнее ли было еще и еще раз выступить в «Жизели», в которой он выступал перед ленинградцами лишь однажды, и там, на освоенном



содержательно материале, дошлифовать не давшие сразу частности?

Слов нет, В.Чистякова права, когда обращает внимание Нуриева на недостающее ему подчас чувство ансамбля. Но ведь тот же самый Нуриев только что в «Жизели» создал вместе с И.Колпаковой редкий, удивительный по своей внутренней гармоничности ансамбль. И вот спрашивается: учиться ли Нуриеву чувству ансамбля у коллег, добросовестно соблюдающих внешние требования ансамблевого танца, или учиться у самого себя, владевшего в «Жизели» этим искусством как подлинно художественным языком?

Начиная отходить от первого потрясения, Нуриеву начинают предъявлять строгие требования. Это, во всяком случае, делает В.Чистякова, и это хорошо. Но, право, не стоит в этой требовательности ограничиваться ремесленной стороной искусства. Для того, чтобы сказать свое слово, нужно потратить не только много часов труда, не только много пота, но еще больше часов раздумий, еще больше душевных сил. Я хочу верить, что Рудольф Нуриев их не пожалеет.

1960

## ПОЗДНЯЯ ВСТРЕЧА

Вслед за Макаровой на Кировской сцене появился Нуриев. Впервые он танцевал здесь в 1958 году, после трех лет обучения у А. И. Пушкина, а до того занимался в самодеятельности да работал в Башкирском театре оперы и балета. Некогда подобным образом на Кировскую сцену явился Чабукиани. Этим сравнением с первых шагов обозначались масштабы таланта.

В «Ленинградской правде» от 23 декабря 1959 года, обозревая происходившее в театре, я писал, что совсем юный танцовщик «сразу поразил из ряда вон выходящей природной одаренностью к танцу». Статья называлась «Свежие силы балета». Нуриев выделялся и среди них, а сколько их тогда было и куда они все подевались — Нуриев, Макарова, Соловьев, Панов, всеми забытый Константин Бруднов и сколько еще других. Еще какое-то время школа дарила новые таланты, среди них Барышникова, а мы их все теряли. Не говорю о нераскрывшихся, нерасцветших — только об очевидных утратах за тридцать минувших лет.

Нуриев был первой утратой, больше всего пронзившей душу. Уже на втором году в театре, танцую Альберта в «Жизели», он не только демонстрировал артистические возможности, но во многом осознанно владел ими. Роль была вроде поперек его натуры, но обрела непривычные ракурсы и новую глубину. То была первая рабочая встреча артиста с Григоровичем, временно возглавившим балетную труппу. В задуманном им тогда балете, «Легенда о любви», Нуриев мыслился как исполнитель главной роли.

Репетиции балета развернулись, когда Григорович был уже отстранен от руководства, и работа шла как в осажденной крепости. Можно понять, что в такой атмосфере любой сколько-нибудь неуважительный шаг артиста казался хореографу вызванным его новым, униженным положением, а Нуриев не владел еще театральной дипломатией и вел себя непринужденно. Дело кончилось снятием его с роли. Для меня, видевшего репетиции, видевшего, что рождалось в сотрудничестве хореографа и артиста, все это было величайшей нелепостью, хоть на недостаток их Кировский театр не мог пожаловаться и тогда. В ту пору мы с Григоровичем были дружны, и едва ли не всякий день я просил его простить Нуриева, доказывал, что в дерзости не было умысла, напоминал, что он украсит спектакль, и умолял, в конце концов, сделать мне личное одолжение. Но Григорович был принципиален: позволишь одному — все сядут на голову. Наконец, он уступил, репетиции возобновились и уже перешли на сцену.

И вот незадолго до премьеры, когда один состав исполнителей прошел очередной акт и балетмейстер произнес в микрофон: «А теперь все сначала с другим составом», на сцену вышел Нуриев в ботинках и бытовом костюме и сказал: «Юрий Николаевич, я должен ехать на Россию» — там помещались тогда репетиционные залы, а Нуриева, конечно, перед самой премьерой щедро занимали в текущем репертуаре. «Ты что же, не мог объяснить, что ты занят?» Нуриев что-то отвечал, но Григорович уже говорил: «Хорошо, как хочешь. Ты от роли свободен. Повторяем с прежним составом!» И прежде чем начать, Григорович прошел по центральному проходу в конец зала, где сидел я, и бросил: «Ну, кто был прав?» Никакие уговоры уже не действовали.

Премьера триумфально прошла без Нуриева. Это было в конце марта, а в начале мая я обедал в кафе «Ленинград», и туда зашел с товарищем Нуриев. Труппа в те дни готовилась к отъезду в Париж и Лондон. Оставив товарища, Нуриев подсел к

моему столику, чтобы перед отъездом разобраться в происшедшем. «Неужели он не понимает, что я бы сделал это лучше?» — настойчиво спрашивал он. И поскольку оставалось лишь вздыхать о несвершившемся и анализировать, я отвечал: «Но ведь не только в этом дело. Вы все воюете с тем Григоровичем, который был худруком, а тот как раз работал с вами над "Жизелью". Но ситуация изменилась, он теперь в худшем положении, чем вы, и ставит, быть может, последний свой спектакль, во всяком случае в Кировском театре. (Так оно и оказалось!) Наверное, и вам бы надо, тем более что один раз он пошел вам навстречу, подумать если не о нем, то о спектакле, и объяснить нынешнему худруку, что у вас назначена репетиция на сцене». Но Рудик уже ничего не слышал: «Ничего, теперь это уже не его спектакль, а театра. Осенью я станцую Фархада, и все увидят!» Мы попрощались, я пожелал ему счастливого пути и успехов, и больше мы не виделись.

Месяц спустя я услышал по зарубежному радио, что артист Кировского театра Нуриев остался в Париже. Я все недоумевал, зачем ему было мне лгать про осень, а когда труппа вернулась, мне рассказали подробности. Рассказали, что по внезапному распоряжению начальства Нуриев должен был вернуться в Ленинград. После отлета труппы Кировского в Лондон он остался в аэропорту Орли с чемоданом и сопровождающими лицами. Вдруг он оторвался от них и кинулся к полицейскому, бросив чемодан. А когда чемодан потом открыли, в нем оказалась купленная в Париже эластичная голубая ткань для костюма Фархада. Выходило, что вовсе он не лгал, и более того, даже не намеревался оставаться в Париже, хоть потом в многочисленных интервью и заявлял, что приехал с этим намерением.

Мысль эта, видимо, возникала в его мозгу — ведь человеку, особенно артистичному, естественно примерять на себя любую встречную ситуацию. Побывав за рубежом, человек обычно острее ощущает свою страну, лучше понимает свою связь с ней и с большей готовностью глотает «дым отечества», покуда не доходит до удушья. Обращение поездки за рубеж в запретный плод было, прежде всего, действием глубоко антипатриотическим, оно шло от комплекса неполноценности, от начальнического убеждения, что, если открыть двери, все убегут. Но ведь такое желание в гораздо большей мере рождает другие ущемления человека от имени государства, особенно ранившие чуткие души. Нужны большая зрелость и самообладание, чтобы неустанно помнить, что начальники и их

порученцы, отравляющие нам жизнь, не олицетворяют родную страну, а напротив, ее-то, ущемляя нас, позорят и унижают. Трудно сетовать на то, что у молодого танцовщика такой зрелости не было. Совершив роковой шаг, он обрел жизнь явно более счастливую, чем ожидавшая его в том Кировском театре, каким этот великий театр был последние тридцать лет. Во всяком случае, судьбы Соловьева и Бруднова, не уступавших Нуриеву в даровании, но избравших другой вариант, не оказались счастливее. Но утратив так или иначе всех, в проигрыше оказались наш город и наш балет.

Сегодня Нуриеву за пятьдесят, возраст для танцовщика предельный, но это не имеет уже значения. Я все равно хочу его увидеть, если даже ничто уже не напомнит о прыгучей и вольной душе, носившейся когда-то над Кировской сценой. Тем острее я буду сожалеть, что не было возможности видеть его в те годы, когда, полный сил, он завоевывал симпатии Европы и Америки. Утрату не вернешь, возможны лишь сентиментальные воспоминания.

Важно, однако, чтобы нынешняя сутолока, равно как слишком долгое ожидание встречи, не помешали нам осознать масштабы и причины утраты, понять, что мы теряем наших артистов не при переходе ими границы, а дома, на Театральной площади. Остальное — лишь последствия.

И все-таки я счастлив, что Нуриев танцует в Ленинграде.

1990

## **ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО ТАНЦОВЩИКА**

Смерть ужасает всегда, но особенно — когда умирает человек много моложе, и вы вспоминаете его мальчиком Рудиком, невесть откуда взявшимся на улице Росси. В то же время утрата давно прорепетирована в парижском аэропорту бегством от насильственного возврата.

Для петербургской сцены Нуриев в тот миг пропал навсегда, и, подобно тысячам неопцененных на родине талантов, обогащал уже другие культуры. Разумеется, мы не прочь задним числом почтить соотечественников, добившихся на Западе успеха, и я уверен, дойдет и до петербургских балетных конкурсов и фестивалей в честь Нуриева, какие нынче проводят в честь Дягилева. У нас верят, что очередной показухой можно в самом деле воротить обществу и искусству то, что они упустили, не прожили и не пережили, чем не овладели

внутренне. Нуриев, таким образом, трижды пропадает для родной страны, и это дико, поскольку именно наша самогубительная страна заложила в него большую часть позднее выплеснутого.

Конечно, Рудольф Нуриев был необыкновенным явлением природы. На улице Росси он учился у Александра Ивановича Пушкина, одного из самых тонких знатоков классического танца. Но учился всего три года, а взял все, что возможно. Эта жадность восприятия в Нуриеве не менее важна, чем блестящая физическая одаренность к танцу. Благодаря смолоду цепкому восприятию он и овладел всем, что наработала западная хореографии, и заговорил на ее языке, пропитав его, однако, мудростью классического сознания, к возрождению которого как раз потянулись на родине, когда Нуриев начал там выходить на сцену.

Скажут, что начавшееся было возрождение русского балета в силу общественных и прочих причин недолго продлилось. Это верно. Но множество вспыхнувших в том поколении талантов, каковы бы ни были их судьбы, воодушевлены этим возрождением, и Нуриев тут нагляднейшая фигура. Подчас говорят, что на родине его таланту все равно помешали бы раскрыться особенности русской культуры, якобы сугубо литературной. Словно не Россия раньше всех стала страной массовой популярности балета! Между тем при всем идеологическом давлении, церковном или советском, принимаемом за литературность, даже и в литературе, начиная с Гоголя и Толстого, у нас особенно могуча стихия динамической образности, выдающая невыразимое прямыми словами.

Нуриев был живым воплощением такой образности. Его вольнолюбивая душа жила в облике дивной птицы, забываемым прыжком воспарявшей над сценой и над миром. Она воспарила в нашем городе, и жители взирали на нее в восторге, да только в городе, пленяющем зримой красотой, погода не для полетов. Утешавшись прежде тем, что за железным занавесом Нуриев, во всяком случае, летит, как того требует его естество, — нынче, когда полет прервался навсегда, мы заново плачем о своей давней, невосполнимой утрате.

## АЛЛА СИЗОВА (1939-2014)

Первое выступление Аллы Сизовой оказалось шумным и привлекло всеобщее внимание. Повелительница дриад в «Дон-Кихоте» – партия небольшая, Но успех в ней, как правило, говорит о незаурядных возможностях. Так было и на сей раз. У юной актрисы большой прыжок и огромный шаг, и ей предрекли блестящую судьбу. А она была еще только ученицей Хореографического училища, которое окончила в 1958 году. Но придя в театр, как будто обманула ожидания. Первый сезон прошел тихо. Сизова начала заниматься в классе Аллы Шелест, шлифуя и совершенствуя танцевальное мастерство. Лишь в конце сезона она вышла в роли Мирты в «Жизели». Летом поехала в Вену на международный фестиваль молодежи и студентов, где на конкурсе по классическому танцу получила золотую медаль. А в конце второго сезона уже выступила в «Шопениане», и была великолепна в партиях Флорины в «Спящей красавице» и Катерины в «Каменном цветке».

В ту пору балет Кировского театра систематически гастролировал по всей земле. Сизова участвовала в гастрольях и ее роли выходили на суд всемирного зрителя. Подчас на гастрольях она танцевала то, что не имела случая танцевать в Ленинграде. Аврору в «Спящей красавице» она впервые станцевала в Лондоне. Ее успех и слава сразу стали международными. Ее Аврора, ее Катерина, ее Девушка из «Седьмой симфонии», ее концертные номера, покорили зрителя и в Париже, и в Лондоне и в Нью-Йорке. В Нью-Йорке успех был грандиозным. Газета «Нью-Йорк Таймс» рукой своего балетного обозревателя восторженно написала, что за исполнение роли Авроры, какого Америка доселе не видала, благодарные американцы должны бы подарить балерине город Нью-Йорк.

Успех воспринимался как торжество советской школы танца, и руководители гастролей старались выпускать любимицу публики на сцену как можно чаще. Непосильная для молодого организма нагрузка привела к тяжелой профессиональной травме, надолго лишившей танцовщицу возможности не то что выйти на сцену, но даже войти в репетиционный зал. Больше года ушло на лечение. И вот Сизова возвращается. Она уже выступила в «Седьмой симфонии», в «Шопениане», на очереди заглавная роль в «Жизели».

По природе дарования Алла Сизова лирическая актриса, по характеру танца – виртуозная балерина. Сочетание не частое и во многом объясняющее особенности сделанного. Сизова очень серьезна в отношении к роли, в ней есть настоящая одухотворенность. Вместе с тем, она стремится к точности танцевального рисунка, подчас добиваясь в нем, как в «Каменном цветке», безупречности. Не всегда оба начала сливаются воедино. Порой берет верх стремление к узко-профессиональному совершенству, — тогда раздаются упреки в суховатости. Порой актриса стремится к свободной выразительности, тогда упрекают в дилетантизме. Эти крайности подчас и впрямь еще присущи Сизовой, начавшей так недавно. Но гораздо существенней, что лучшие работы отмечены слиянием обоих начал и неподдельной художественностью.

Хореографические училища страны ежегодно выпускают не одну сотню танцовщиц, но большая балерина появляется не каждый год. У Сизовой, по-моему, больше оснований, чем у многих, ею стать, Тому подтверждение любовь зрителя.

## НАТАЛЬЯ МАКАРОВА (1940 - )

### ПОСЛЕ ДОЛГОГО ОТСУТСТВИЯ

В конце января Наталья Макарова показала в Ленинграде часть своего фильма с фрагментами из разных балетов и появилась на Кировской сцене в двух дуэтах из «Евгения Онегина» Крэнко. Эту сцену, куда она пришла из училища в 1959 году, Макарова оставила в 1970 году и с тех пор жила за рубежом. Одиннадцать лет здесь, восемнадцать там.

За сорок лет на моих глазах не было, пожалуй, в Ленинградском училище выпускницы со столь единодушно и сразу признанным талантом. Но ни признание, ни сам этот талант не облегчили артистическую судьбу. В классических спектаклях, прежде всего в «Жизели», случались мгновения, когда перед нами была великая балерина. Имя ее называли среди лучших. Но большой талант, чтобы в полную меру открыться, не может довольствоваться повторением пройденного, ему надобно самостоятельно испытать свои возможности и на себе возможности искусства.

Макарова изначально была готова к этой трудной работе и жаждала ее. Но доступ к новым балетам, да еще принадлежащим искусству, она получала слишком редко, и балетов таких становилось все меньше. Разве что Якобсон, не пропускавший ни одного дарования, приобщил ее к тайнам сценического сотворчества, сперва как Зою в «Клопе», потом как Девуцу-красу в «Стране чудес». Среди ярких удач можно вспомнить еще «Сиринкс» Алексидзе да в репетиционном зале Джульетту Чернышева на музыку Берлиоза, не дозволенную, однако, к публичному исполнению и увидевшую свет рампы, лишь когда эту роль взяла для своего творческого вечера премьерша театра Колпакова. Однажды в зале Консерватории, где экзаменационные сочинения студентов-хореографов исполняют обычно кордебалетные танцовщики, я не поверил своим глазам: в длинном и скучном дуэте на сцене была Макарова. Я спросил: «Наташа, зачем вы это делаете?», и она ответила вопросом: «А что мне делать?» Делать и впрямь было нечего. Талант ее никому, кроме, понятно, зрителей, не был нужен. Вот она и оказалась за границей.

Парадокс, однако, в том, что задолго до нее там оказался целый пласт русского балета. Два поколения хореографов — от Фокина и Нижинского до Баланчина — там развивали и



обогащали, пусть порой весьма полемически, содержательные возможности танцевальных композиций, открытые великим Петипа. На отечественной сцене аналогичные стремления Лопухова и Голейзовского пресекались. Распространился балет, подобный драматическому спектаклю, где танцу полагалось не быть собой, а заменять слово. Понятно, советский балет боролся за возрождение петиповских традиций, еще до войны Вайнонен и Чабукиани, а после Яacobсон и Григорович способствовали осознанию великой ценности староклассического наследия хореографии, у нас большего, чем где-либо, и сегодня им клянутся все, кому не лень.

Между тем отброшенное нами изменило лицо западного балета, и на завезенной русской почве там возник современный балетный театр Джерома Роббинса, Глена Тетли, Джона Крэнко, Кеннета Макмиллана, Джона Ноймайера, Кристофера Брюса, Иржи Килиана и других, с которым нам трудно тягаться не потому, что перестали рождаться таланты, а потому, что, вырубив целый пласт хореографического развития, у нас свели понятие современности в балете к тематике. Лишь в редких выплесках оно связывалось с расширением художественных возможностей танца.

Макарова сразу попала за рубежом в стихию послепетиповского русского балета, выросшего там на привозной почве. Танцую уже не только «Жизель» и «Лебединое озеро», но овладевая все новыми партиями в балетах многих из перечисленных хореографов, работая с ними или их дотошными ассистентами, Макарова осознала себя как современную танцовщицу и возможности своего замечательного дара. Сегодня она уже не только демонстрирует его природное очарование, но владеет и распоряжается им как хочет, с душевной пронзительностью и безупречной точностью. Старая петербургская традиция, к которой она приобщилась дома, в училище, в театре, обретя за рубежом живое художественное, а не сугубо формальное приложение, потому и обретает у нее вновь свою неоспоримую художественную ценность.

Прожив почти целую балетную жизнь за границей, Макарова не стала иностранкой. В ее русской речи различимы чужие интонации, но танец — пожалуй, еще более русский, еще более исполненный душой, чем был. В ее исполнении воскресает великий ленинградский балет во всей полноте его не реализуемых возможностей, словно у нас на гастролях Кировский театр, каким он бывал в последние годы лишь в памяти да в мечтах. Трудно передать радость, которую я

испытывал, глядя на Макарову: и оттого, что свидание с большим талантом всегда радостно, и оттого, что она наглядно подтвердила мою уверенность в огромных возможностях отечественного балета, последние годы скудеющего и не выходящего из кризиса даже в старейшем и важнейшем своем центре, в Кировском театре.

Надо бы только наконец понять, что для превращения этих возможностей в действительность и балету нужна перестройка. Общение с Западом надлежит поощрять не только ради очередных выгодных гастролей, но и хотя бы ради возвращения бездумно утраченных некогда художественных ценностей. Мы потеряли и продолжаем терять так много, что пора отказаться от зазнайства и чванства и восстановить единство балетного мира, извечный космополитизм, позволявший ему и в дни, когда круг ценителей был узок, ярко вспыхивать то в Париже, то в Вене, то в Милане, то в Петербурге, и уже в наши дни в Нью-Йорке или Штутгарте, или Гамбурге, или Гааге. Прощаясь с Макаровой, думаешь о других талантах, которые сгорают попусту, и хочется, чтобы с них за самораскрытие и самореализацию не взымали непомерную плату долгой и — могло оказаться — вечной разлукой с родиной. Надо бы дома начать балету жить иначе.

Право, хорошо бы нам не только гордиться, что сегодняшняя жизнь мирового балета восходит к нашим давним открытиям, но и самим участвовать в живой жизни искусства и совершать новые сценические открытия.

1989

## СПАСЕНИЕ ДУШИ

В один год с Макаровой родились Соловьев и Васильев, на год позже — Бессмертнова, на два раньше — Нуриев.

Густота выхода на сцену выдающихся артистических дарований в балете конца пятидесятых — начала шестидесятых, — прямой ответ и на постсталинские общие сдвиги, и на поощренный ими выход из тени хореографов Якобсона, Григоровича, Бельского. Общее объяснение есть и у трагичности оборота блестящих судеб, — в Кировском театре, как раз и давшем новому развитию российской хореографии первотолчок, особенно наглядной. В Большом, и раньше во многом жившем заемным огнем, трагизм реставрационной

инерции прорезался поздней и по-иному. Но Кировская сцена осталась без Нуриева, без Соловьева, без Макаровой.

Нынче дозволено поминать их имена и утешать читателей тем, что двое из троих обнародовали свои таланты на Западе. Но так и не берут в толк ни то, что не свершили, расставшись с Кировской сценой, они, ни то, как без них оскудела она. Уверенность, что для театра важней былые великие свершения, чем сегодняшней день, от того ведь более всего и пошла, что развитие как раз этих талантов, равно как и хореографии, вызвавшей их к сценической жизни, оборвалось. Юбилей выдающейся танцовщицы — лучший повод подумать, каково нам без нее.

Мы не просто навсегда потеряли предмет любви и тосковали без надежды его увидеть. Сократился диапазон нашего зрения, диапазон возможностей балетного артистизма. Макарова более других диапазоном и поражала. Танцовщик нередко захватывает техникой, умноженной природными данными, околдовывающей не только в качестве кунштюка, но другие возможности за ней порой не сразу проступают. Никто сперва и не думал, что общий любимец Юра Соловьев увлечет нас Богом в «Сотворении мира». Макарова, при всех своих природных и технических достоинствах, с самого начала не была ими ограничена. Масштаб ее таланта был виден сразу.

Едва ли не первая выдающаяся ленинградская балерина, учившаяся уже не у Вагановой, а у Елены Ширпиной, она вполне принадлежала к ленинградской школе, но не была ею скована. Тут, конечно, брала свое невероятная пластическая одаренность, но еще и редкостная свобода обхождения с этим своим даром. Трудно сказать, что выходило сильней: романтическая Жизель или Зоя в балете Якобсона «Клоп», одна вселяла эмоциональную жизнь в идеализированные канонические движения, другая — в гротесково-натуральные и как бы импровизационные.

В балете Якобсона «Страна чудес», вскоре снятом за нарушение стандартов идейности, Макарова в роли Девуцы-красы была незабываема. Мне довелось видеть ее и в роли Юлии в одноактном балете И.Чернышева «Ромео и Юлия», незадолго до побега предложенном руководству театра в старом репетиционном зале на улице Росси, и тогда решительно отвергнутом.

Началась вторая жизнь Макаровой, — триумфы на западных сценах, потом и другие ее жизни, она и балетмейстер, и драматическая актриса, но при всем интересе и сочувствии к нынешним исканиям мне не отделаться от издавна терзавшей

горечи. Нынче с пониманием относятся к тому, что Макарова бежала с родины, чтобы работать с западными хореографами, поскольку теперь все убедились, что с ними можно работать без необратимых шагов. А меня по-прежнему мучит, что родине, родному театру, она оказалась не надобна в полном своем сиянии, и не была востребована. Макарову как бы простили, а признать, что и виновата была вовсе не она, а наша любимая родина, духа не хватает.

Конечно, в тупик попала не она одна. Многочисленные российские таланты (помимо балетных коллег или ее ровесника, Иосифа Бродского, легально совершившего аналогичный шаг под прямым давлением властей) сводились на родине на нет или даже не прорезались. Известны разные способы противостояния такому самоубийственному навыку отечества. Но, должно быть, самый верный — в любых обстоятельствах соблюдать долг перед своим талантом, что для художника и значит спасти свою душу.

Вновь увидеть Наташу, когда в пору перестройки она приехала в Питер, и потом, когда в 1990 году я впервые попал в Лондон, было счастьем не только по давнему восхищению и любви, но еще и потому, что она-то свой долг выполнила, душу спасла, ее талант не только уцелел, но заиграл новыми красками. Его не затоптали, — в этом-то и радость ее юбилея.

Подобные уроки нам давали с пушкинских времен и даже ранее, а все напрасно. Отечество привыкло к изобилию талантов и поныне не считает нужным ими дорожить, с ними считаться. Оттого мы и бедней, чем можем быть.

## НАТАЛЬЯ БЕССМЕРТНОВА (1941-2008)

### ПАМЯТИ БЕССМЕРТНОВОЙ

Не так и давно, меньше сорока пяти лет назад, в Большом театре на генеральной репетиции «Спящей красавицы», первая из пяти фей в прологе заслонила мне всех замечательных танцовщиц, выходявших потом. Она была, конечно, красива, но мало ли красивых, танцевала технически безупречно и музыкально, но и это у нас не редкость. Редкостью было то, что живое существо, точно следуя Петипа, с внезапной откровенностью делилось с огромным залом тем, что творилось в ее душе, делилось доверчиво, как бы с каждым по отдельности. Встретив в антракте известного танцовщика, я спросил «Откуда такая девочка?» А он: «Ты что, с луны упал? Это Бессмертнова». Я, конечно, уже слышал это имя, но такого не ждал.

И в этой небольшой партии и потом в больших ей помогал уже романтический облик. Но, быть может, еще больше, глубокая пластическая музыкальность, подымавшаяся над простым соответствием танца и музыки, выдававшая себя тончайшим пластическим интонированием, и дерзкими акцентами в изысканной фразировке, отчего само ее пребывание на сцене всякий раз выглядело импровизацией. Отсюда шли и тонкое чувство стиля и способность сценического преображения, редкая в балете и позволившая Бессмертновой быть убедительной в совсем разных ролях.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых в Москве и в Питере на сцену вышли Нуриев, Васильев, Соловьев, Макарова и другие, родившиеся перед войной, которым в 1956 было лет по шестнадцать, годом-двумя больше, а Бессмертновой и вовсе пятнадцать. Они принадлежали к новому поколению советских граждан, не знающему, чем кончается свобода и не боявшемуся ее. Жизни многих из них обернулись трагедиями, хотя балет, казалось, был выгорожен из остальной, даже художественной, жизни, как зона благоприятствования. У кого трагизм выплеснулся в политические хроники, у кого лишь на сцену, но, все равно, он определил их выдающиеся, хоть совсем разные судьбы.

Вроде бы, судьба Бессмертновой была благополучна. Все значки, официально положенные у нас таланту, она получила как само собой разумеющиеся, без особых возражений, споров и необходимости что-то доказывать. Да и сама она по натуре

менее всего была бунтовщицей. Ее понятия были устойчивы, ориентированы на традицию, уже смолоду конкретизированную в том периоде русского балета, когда Петипа еще был богом, хоть уже и низвергаемым, но в обозначенных им пределах являлись балерины, эти пределы преступавшие, как бы клонясь к тем, кто их оспаривал, и упреждая будущее, сперва Павлова, позднее Спесивцева.

Но советская сцена обрела совсем другое, иным замечательное, будущее, воплощенное, быть может, не менее блестящими, но совсем другими балеринами, начиная с Семеновой и Улановой. Бессмертна оказалась первой, ориентировавшейся на танцевавших раньше. Ее Жизель, ее Маша, ее Одетта, ее Ширин, ее Анастасия, всех не перечислить, живы в памяти тех, кто видел. Но важней, чем образы отдельных героинь, утверждавшийся ею образ балета, его романтический дух. Отчасти даже в противовес сверстникам, устремленным к новому и бунтовавшим, Бессмертна тяготела к потерянному, утраченному, погибшему. Мне часто казалось, что она и не старается открыть и выговорить неведомое, лишь бы не утратить, удержать, сберечь. Но возрождение и было открытием.

Известный американский антрепренер Юрок, справляя не то восьмидесятилетие, не то восьмидесятипятилетие, устроил себе праздничный концерт, на который из СССР позвал одну Бессмертную, объясняя это тем, что хочет видеть балет, каким полюбил его смолоду. А он видел и Павлову (он и провел ее гастроли по Америке), и Спесивцеву. С ними ее сравнивали и наши старики. Бессмертна угадала великий пропавший балет, показала его нам.

Во Флоренции, видя в капелле Медичи ориентированные на античность надгробия, люди, думается, ощущали, что их эпоха, эпоха Колумба, Лютера, Савонаролы, Торквемады, Макиавелли, Карла Пятого, перетолковала античные понятия, но эти люди не своим умом до этого доходили, а по подсказке сотворившего надгробия Микельанджело. Нечто подобное я всегда ощущал глядя на Бессмертную. Конечно, она напоминала фотографии Павловой и особенно Спесивцевой, и они ведь тоже тем и проломили чарующую неподвижность императорского балета, что их поднял и понес дух перемен и революций, кровавых, но еще суливших надежды.

А Бессмертна танцевала, когда и тех надежд давно не стало, когда неподвижность взяла свое, и танцовщица берегла романтический дух не то что вопреки этому, а даже не оглядываясь на это. Ее героини сохраняли живую душу, не

считаясь с перспективами, в них не было обреченности, Анастасия была даже радостной, словно несла стране благоденствие. Но и преобладание печали не заслоняло безотчетную стойкость. Не то что в Большом или Кировском, не было танцовщиц, которых я бы столь же высоко ценил, но за другое. А в ее верности духу и внутренней стойкости я обретал душевную опору, хоть и странно говорить такое о танце. Былой романтизм в ее толковании оказался средством самосохранения, и этим пронзительно необходимым в жестокую эпоху, важнее даже пронизательных новаций. Современной балериной она была, как балерина вечности, как воплощение самой возможности излить в чередѣ движений живую душу. Второй такой не было.

Еще до ее брака с Григоровичам где-то нас мимолетно познакомили. Но всерьѣз познакомились мы, когда он привез ее в Питер, показать родной город. Они бродили по нему целыми днями, раза два и я с ними ходил, были у дома на Моховой, где он родился и жил в детстве, и в здании церкви Симеона и Анны, где его крестили, а там было тогда конструкторское бюро, куда мы, минуя привратника, влезли и нас тут же стали оттуда гнать. В силу нашей тогда еще смолоду близкой дружбы с Юрой отношения с Наташей сразу стали доверительно-откровенными и такими остались до последних встреч. Сюжеты разговоров больше были балетные и конкретные, о спектакле, других танцовщицах, ее партнерах, о появлявшихся статьях. Жизнь в разных городах при встречах три-четыре раза в год, пусть и не по одному дню сжимала разговоры в конспекты, далеко не все происшедшее охватывавшие. Мы не раз расходились во мнениях, но при том, что ее суждения бывали очень определенными, они не были категоричны и отношений не портили.

Если я у них останавливался, Наташа не только была радушна, но, как ей, вообще, было свойственно, глядела вперед и, когда после общего завтрака мы расходились, непременно показывала мне, где взять еду, если я вернусь раньше. Я объяснял, что такое вряд ли будет, что я все равно поем в городе и голоден не буду, но она твердо стояла на том, что поступать я могу, как хочу, но знать, где еда, должен. Она научила меня, выключая газ, говорить себе вслух: «Я выключил газ», а запирая дверь: «Я запер дверь», и признавалась, что ее это избавляет от нужды размышлять «Не горит ли ваше имущество, пока вы сидите здесь в театре?» Такой плакат описан Ильфом, оказалось, она его читала, чего я не предполагал. Приходя ко мне в институт Склифасовского, где,

сбитый машиной, я, пока не увезли в Питер, лежал в гипсе, она сидела подолгу, рассказывала разное, но обязательно объясняла, как обходиться с ногами в гипсе, и как потом, и как с суставом. Почти через год, когда гипс сняли, я вспоминал ее советы. У нее был практический ум, как нередко бывает у романтиков.

Однажды Барышников спросил, не могу ли я ему помочь станцевать с ней на Кировской сцене «Жизель». Ему казалось, что она в этой роли лучше других подходит к тому, что делает в роли графа он. Я позвонил в Москву, Наташа легко согласилась, хоть Барышников еще не так был знаменит, спектакль прошел с большим успехом, вызвал отклики. Я, естественно, тоже написал, главным образом о Барышникове, а восхвалять ее коронную роль в ежедневной газете казалось даже как-то банально, и я ограничился одним абзацем. Статья вышла, когда Наташа уже уехала, а неделю спустя мне в редакции дали письмо с ее фотографией в спектакле, на которой нога была не очень ловко повернута. Письмо обличало меня за преувеличенные похвалы балерине их не стоящей, что фотография призвана была подтвердить.

По упоминанию моей причастности к спектаклю, которую ни Барышников, ни я не афишировали, и по другим приметам, можно было угадать в авторе прежнюю танцовщицу кордебалета, дружившую с рядом видных балерин и на них влиявшую. Будучи в Москве я показал Наташе фотографию и письмо. Читать не стала, а взглянув на фото расхохоталась: «Вот ведь подстерегла!» Я сказал, чье это письмо. Фамилию она не знала, но посерьезнев сказала: «Пусть эта дама спросит у подруг, почему, снимая нас в кино, делают дубли, а потом монтируют и склеивают. Танцевать – это не позировать, а двигаться, танец жив акцентами движения, неловкость досадна, но одна акцентов не собьет. Снята бы на кино, показала, что только неловкости и были, тогда бы и писала. Но будь оно так, зрители наверно и на сцене бы заметили».

Эта умение различать главное и второстепенное, видеть, где второстепенное заслоняет главное, а где удается его одолеть, была ей присуща не только в профессии. Однажды, не помню уже по какому поводу, она мне сказала: «Терпеть – не значит соглашаться». А слова я запомнил потому, что терпеть ей приходилось много разного, начиная с соблюдения особой корректности, обусловленной положением жены главного балетмейстера. При постановке «Лебединого озера» он сочинял преимущественно работая с ней, а в первый состав поставил Плисецкую (Я видел, что репетируя на сцене, она была совсем



не похожа на ту, какой была в старом спектакле), во второй – Тимофееву, и Наташа танцевала премьеру лишь потому, что обе, по разным причинам, ушли.

Доверительные отношения означали, что я не скрывал, что думал о происходившем в стране и в придворном Большом театре. Наташа не возражала, разве что говорила: «Но это не изменить». Она, казалось, принимала окружающее, как данность, как пейзаж. Но как-то в бытность свою депутатом Верховного Совета СССР, она вдруг сказала: «Когда не по телевизору, а в зале видишь, как все одинаково встают и одинаково хлопают, это производит впечатление. Как будто в труппе есть один кордебалет, ни солистов, ни ансамблей. Нечего от них ждать», и улынулась.

Она прожила с Григоровичем лет сорок. Ориентация на романтическую классику сложилась у каждого независимо от другого, и это питало схожесть восприятия и художественную близость. Она испытывала горечь от того, что с ним спорили не о путях искусства, но сводили нехудожественные счета, сочтя смену власти в стране для этого удобной. Еще больше, чем он, она была тверда и спокойна. Последний раз я видел ее в Лондоне год назад, красивую и бодрую. Мы обсуждали, что она бы могла, будь положение благоприятней. Не гадали, что скоро оно будет необратимым.

Сцену она оставила еще в 1995 году. До смерти туда не выходила почти двенадцать лет, половину балетного века, а ни в Москве, ни в Питере и нигде в России не вышла, тем временем, танцовщица такого направления и рода, пусть бы и меньшего таланта. Не только великая балерина, но ее направление и род, остались в минувшей эпохе, когда, как уверяют, в искусстве ничего и быть не могло. А тоталитаризм истреблял душевную жизнь, отчего спрос на нее рос, и, вопреки преградам и помехам, Бессмертнова ему отвечала.

Ныне помех стало как бы меньше, но у гламурной эпохи спрос на другое. Балет перенимает упущенные творения российского гения, и расширяет представления о наследстве Петипа. Доступ к закрытому прежде отраден и полезен. Но спрос вызывают не усилия просветителей, а нужды бытия. Бог знает при каких обстоятельствах еще обострится нужда в танце спасающем души. Тогда, как мы – Павлову и Спесивцеву, вспомнят Бессмертнову. Если будет балет, память о ней не пройдет.

## МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ (1948 - )

### ВОПРЕКИ ТРАДИЦИИ

Исполнителю, получающему диплом «За лучшую роль года», недостаточно быть просто лучшим среди остальных, ему надлежит быть прекрасным вне сравнений роли — подлинным событием театральной жизни. Оттого-то диплом «За лучшую женскую роль» в балете в этом году, как, прочем, и в прошлом, никому присужден не был. Подход жесткий, но уступки недопустимы. У этой награды есть и очень конкретное назначение: обозначить на сцене те большие художественные явления, которые послужат стимулом к созданию новых и окажутся в этом отношении убедительнее даже самых великих примеров прошлого по той простой причине, что будут наглядней.

Выступление Михаила Барышникова в роли графа в старинной «Жизели» — как раз такой случай. Традиция толкования этой роли прочна. Лучший на моей памяти из прежних ее исполнителей в Ленинграде Константин Сергеев, как до него Борис Шавров, а после — Никита Долгушин, во всех деталях исследовал механизм оболъщения и обмана бедной крестьянской девушки ищущим развлечения графом и его последующего раскаяния. Барышников порвал с этой традицией напрочь. Не то чтобы она была неосновательна, напротив — в ней ведь оживала социальная подоплека происшедшего на сцене, и трагедия росла из невозможности переступить в реальной жизни сословные грани. Барышников не опровергал эту истину. Он лишь задумался о том, исчерпывается ли социальный смысл «Жизели» неоспоримым противостоянием графа и крестьянки. Он искал в их истории смысл, сохраняющийся и тогда, когда сословные грани стираются. Он искал в ней современное значение, без которого классика не осталась бы классикой.

Любопытно, что в дни, когда Барышникову присуждали почетный диплом, другой, драматический, театр обратился к той же самой, хоть и на другой почве и задолго до того рассказанной истории в поисках того же самого современного смысла. Я имею в виду «Бедную Лизу», написанную Карамзиным почти за полвека до рождения «Жизели» и поставленную ныне в виде мюзикла на малой сцене Большого драматического театра. Начиная его с легкой иронии, которая дорастет к финалу до трагического гротеска, четверо

исполнителей, словно бы извиняясь за немудреную историю все того же оболъщения и обмана бедной крестьянки богатым баринном, поют:

Что вещь странна для наших дней,  
 Для нас отнюдь не тайна,  
 Но есть достоинство и в ней:  
 Она сентиментальна.

Они говорят о сентиментальности, то есть чувствительности, не как о чем-то по нынешним канонам заведомо чрезмерном, но как о чувстве, которому меры и быть не должно. Такая сентиментальность, то есть сила и неподдельность чувства, составила решение Барышникова, пошедшего к теме не прикрытым иронией, а напрямик.

Граф Барышникова не оболъщает и не обманывает, а любит Жизель, любит с неоглядностью юности, и этим пронизан весь первый акт. Барышников не просто снимает костюм графа, он и впрямь как будто забывает, что он граф, хотя немедля вспоминает это, едва кто-нибудь пытается встать меж ним и его любовью. Безумие и смерть девушки поразили его до глубины души, и он это не скрывает.

Но вот Жизель в могиле, граф, как положено, приходит на кладбище, начинается второй акт, и он оказывается у Барышникова не противостоящим, как у всех других, первому, а продолжающим его. Барышников как будто и не переменялся, он по-прежнему — нет, больше прежнего — любит Жизель, и сперва одно только новое, немислимое прежде свойство вмешивается в его любовь — бережность. Уверенность двигала им в первом акте, не было и мысли, что любимая ускользнет из рук, а нынче тень ее готова в любой миг исчезнуть, и минуты соприкосновения становятся драгоценными. То, что и в голову не приходило бросить к ногам живой девушки, он готов, не задумываясь, отдать тени, лишь бы она была. Не столько раскаяния, сколько отчаяния полны его всплески.

Альбер Барышникова — не злодей. И не привычка феодала мерить судьбы людей низшего сословия по иному разряду, обыденная в высоком кругу не только в глухое средневековье, но и в карамзинские, и в пушкинские, и в более поздние времена, ведет героя Барышникова к убийству возлюбленной, а «всего лишь» отсутствие мысли об ответственности за свои поступки и за их последствия. Жизель погублена слепой уверенностью Альбера в своем праве решать за другого человека его судьбу...

У графа-Сергеева намерения были подлые, у графа-Барышникова — намерения прекрасные, но результат одинаков. Поэтому Барышников внушает зрителю «Жизели» не негодование на злодейство, а неприязнь к безответственности.

Однако же лирический сюжет служит не одному лишь воспитанию душевной тонкости. В нем запечатлевается тип мышления, тип отношения к людям и общественного поведения. Барышников уловил этот тип души и не только обличил его, но и с мощью большого художника обнажил предстоящую такой душе трагедию, ведя зрителя к нравственному идеалу, в котором человек должен быть человеком.

1973

### ВЕЧЕР С БАРЫШНИКОВЫМ

Балетный зритель, как никакой другой, любит своих артистов. Да и как не восхищаться виртуозом, свершающим чудо, какого и быть, казалось, не может! Балетный спектакль не обходится без цветов, дождем летящих откуда-то сверху к ногам нашего любимца. Но за этим мы зачастую упускаем более существенное.

В балете истинный артист — весь нараспашку. Броня перевоплощения, защищающая в драме, здесь истончается: облик не изменишь, за слова не спрячешься. Артист балета остается самим собой, какие бы роли ни примерял, и все, что есть в балетном театре сверх виртуозности, достигается открытостью души, искренностью у последней черты. Не у всякого хватит на такое духа и дарования, но уж коли хватило, чуткий балетный зритель отзовется, как отозвался на Барышникова.

В Кировском театре бывали вечера балетных звезд. Герой нынешнего — звезда восходящая, и вечер для него в большей мере, чем для его предшественников, случай себя испытать, счастливый потому, что скудно обновляющийся репертуар прославленного театра не часто предоставляет такую возможность.

Куда бы как просто Барышникову, собрав коронные вариации, срывать громы аплодисментов. На это он не пошел, как бы наперед возражая пожеланию показать того Барышникова, которого мы уже полюбили. С редкой для балетной молодости самостоятельностью он искал в себе неведомое. Приглашенные им хореографы Георгий Алексидзе и

Май Мурдмаа обозначили полюса исканий. Объединяет их лишь хороший музыкальный вкус: в программу вошли Моцарт, Равель и Прокофьев, обеспечившие оркестру театра под управлением В. Федотова еще более существенную, чем обычно в балетном спектакле, роль. Однако и в самом обхождении с музыкой и в толковании хореографии соавторы Барышникова друг другу противостоят.

Алексидзе, сочиняя дивертисмент на «Безделушки» Моцарта, служит одной лишь музыке. Он и не пытался восстановить сценки, когда-то осуществленные великим реформатором балета Новерром. Чисто танцевальная картина скорее продемонстрировала дистанцию, отделяющую нас от Новерра. Комбинации Алексидзе — как бы слепок, и притом деликатнейший, с музыкальной структуры. Мы видим то, что слышим. Барышников здесь — виртуозный музыкант, похвала для танцовщика не частая. Он усваивает и ту ироническую интонацию, которая, пожалуй, впервые пронизывает хореографию Алексидзе. И от этой окраски самая близкая к привычному Барышникову вариация становится конкретней и выглядит свежо.

Корить ли хореографа за то, что он не придал своей композиции смысловой цельности? Напоминать ли, что у Пушкина именно Моцарт говорит: «Любови музыка уступает, но и любовь — мелодия», сетовать ли, что в изысканных танцевальных эпизодах не прочитывается эта мелодия и нет сколько-нибудь внятного в целом рисунка движения души? В размышлениях о будущем талантливого хореографа без этих вопросов не обойтись. Но не будем все же неблагодарны: Алексидзе дал Барышникову возможность показать, что традиционная классическая вариация не сводится к виртуозности, что характер и стиль могут быть выказаны в ней куда ощутимей, чем обыкновенно.

Май Мурдмаа, напротив, искала и нашла в Барышникове пластического артиста. Она не столько восстанавливает структуру музыки, сколько сочиняет текущее ей параллельно танцевально-пластическое действие. Пластическая изобретательность Мурдмаа держится на остром ощущении выразительных возможностей человеческого тела. Подчас и не новые сами по себе движения обретают у эстонского балетмейстера новые оттенки. Тело Барышникова в них необычайно певуче. Строгие положения классической танцевальной формы не заглушают его голоса ни в композиции на музыку из балета «Дафнис и Хлоя», ни в роли Блудного сына в одноименном сочинении Прокофьева.

Мурдмаа, в отличие от Алексидзе, хочет драматического содержания. Однако и она с ним не совсем в ладах, отчего «Блудный сын», по хореографии более скромный, но сохранивший традиционный сценарий, выигрывает при сравнении с «Дафнисом и Хлоей». В последнем пластика точнее и тоньше, но драматическая схема, и в фокинском сценарии условная, из-за сокращений совсем упростилась.

Движение пластики льется у Мурдмаа спокойной и непрерывной рекой, не ведая взрывов и разломов, в которых нуждается драма. Это, кстати сказать, непомерно перегружает танцовщика и чисто физически. Однако Барышников преодолевает повествовательность пластики, чутко оттеняя переходы от одного состояния к другому.

Нет ничего проще, нежели взвалить на двух серьезнейших и талантливейших хореографов вину за драматические упущения, каковые у многих их коллег предстают еще более наглядно и к тому же там ничем не возмещаются. Драматургия стала ахиллесовой пятой нашего балета. Да и как быть иному, если — в который уже раз об этом речь — театры наши, гордящиеся профессионализмом и в танце и в музыке, в балетной драматургии пробавляются любительством. Лишь отношения людей, их страсти и столкновения, верно понятые и обозначенные, придают хореографии вкус жизни. И право же, значение вечера Барышникова, сверх его выдающегося личного успеха, в том как раз и состоит, что он напомнил о задачах театра в работе над новым репертуаром и попутно продемонстрировал возможности артистических ресурсов.

Первый выход Т. Кольцовой в роли Хлои дает основания думать, что при систематической работе она могла бы утвердиться в таких партиях. И. Колпакова показала в дивертисменте со свойственным ей мастерством. А выступление замечательной балерины А. Осипенко в партии Красавицы в «Блудном сыне» совсем уже наглядно продемонстрировало, что лучшие традиции кировской сцены, которые столько раз отдавали прошлому, живы, и в наших силах их поддержать и продлить.

Впрочем, все эти общие соображения — хоть и важный, но побочный результат творческого вечера. Главное же в том, что грани общепризнанного таланта Михаила Барышникова раздвинулись, и он стал как бы крупнее. Теперь мы вправе ждать от него еще большего и надеяться, что театр не преминет воспользоваться возможностями, которыми располагает.

## ГАЛИНА МЕЗЕНЦЕВА (1952 - )

### УВИДЕТЬ БЕЛОГО ЛЕБЕДЯ

Увидев ученицу Н. В. Беликовой Галину Мезенцеву на школьном спектакле, а может, это была и репетиция, за год до того как ее выпустили из училища, я потом не раз допытывался, что делает юная танцовщица, поразившая меня тогда необычной одушевленностью, но ответы были неутешительные. Необычность — плохое подспорье в начале пути. Ее прощают за безупречность технического совершенства, но если абсолютного совершенства еще нет, непривычного не любят, и танцовщица, по всем приметам долженствующая быть балериной, отодвигается в кордебалет. А там, понятное дело, ценятся другие достоинства, и непривычность обращается в очевидный недостаток. Преодолеть такую инерцию нелегко. Хорошо, если серьезный хореограф ставит в театре новый спектакль и тебя заметит, а без этого, когда единственный путь к самоутверждению ведет через старый репертуар, ожидания обычно напрасны.

Признаем же событием то, что они все больше начинают сбываться. Ведь сегодня для многих именно с Мезенцевой связана вера в поддержание того особого уровня артистизма, который всегда отличал петербургских и ленинградских балерин — от Преображенской до Спесивцевой, от Семеновой до Колпаковой.

Мезенцева успела станцевать почти все идущие в театре классические и лучшие советские балеты. Я, разумеется, не собираюсь утверждать, что во всех она была одинаково хороша, но исполненных чисто техническим способом, каким, к сожалению, действуют многие, у нее не было, кажется, ни одного. Роль могла больше или меньше отвечать индивидуальности актрисы, но она всегда складывалась как попытка вынести на люди что-то важное для себя. Ей, как всякому, случалось заблуждаться, но она никогда не стремилась ввести в заблуждение других.

В Мезенцевой счастливо соединяются хорошая школа, подлинная одухотворенность и самобытная индивидуальность. На спектакль с ее участием зритель рвется не за тем, чтобы увидеть еще раз «Лебединое озеро» в гарантированно-качественном исполнении, и не за тем, чтобы еще раз поглядеть на полюбившуюся виртуозку. Интерес возбуждает сама встреча

актрисы со спектаклем, ее отношение к нему, тот новый свет, которым она его озарит. И это ожидание нередко оправдывается.

В самом, кажется, затанцованном классическом спектакле, в «Лебедином озере», Мезенцева подкупает своеобразием понимания роли, в соответствии с которым проработана вся танцевальная ткань. Ее Одетта — необычайно сильна духом, она не просто доверяется принцу, но ждет, что он окажется равным ей по силе и стойкости. Тема любви и доверия, в русле которой, кстати сказать, отлично вела в свое время эту роль наставница Мезенцевой О. Моисеева, отступает тут перед темой великой надежды, и когда эта надежда, рушится, открывается не душевная драма XIX века, а современная трагедия. Одиллия, напротив, лишена всякой серьезности и силы, она легкомысленна и переменчива, то есть безответственна, чем и противостоит Одетте.

Мне ближе традиционно лирическое в белом лебеде, и все же трактовка Мезенцевой воплощена с такой внутренней отдачей, что не оставляет равнодушным. Ее «Лебединое озеро» обретает почти социальный смысл, оно оказывается по другую сторону споров о женском равноправии, где самостоятельность — неотъемлемая принадлежность женской судьбы, в которой нет больше места для слабости и мыслей о мужской поддержке. Конечно, как со всяким новым словом, с трактовкой Мезенцевой можно спорить, но отказать ей в том, что своей замысел она осуществила с истинным талантом, невозможно.

Если в «Лебедином озере» актриса демонстрирует приверженность к современному содержанию, то в «Соборе Парижской богородицы» — владение современной формой. Непривычная хореография французского балетмейстера оказалась трудна для многих наших артистов, но не для Мезенцевой, которая освоила новый язык легко и чутко, с успехом соперничая в новой роли не только с другими актрисами своего театра, но и с французженками. Актриса ощущает заданную форму как полную смысла, и не только естественна в ней, но благодаря своей естественности обогащает ее живыми оттенками и интонациями, без которых любой, самый канонический, балет превращается в пустой набор движений. Роль Эсмеральды стала у Мезенцевой истинным шедевром. И здесь невольно вспоминается, что, войдя в балет Л. Якобсона «Спартак» через двадцать лет после премьеры, когда первые исполнители давно оставили сцену, Мезенцева оказалась одной из очень немногих среди новых, кто легко овладел самобытным и совсем иным, чем в «Соборе»,



языком. Она непринужденно и остро заговорила на нем в трудной партии Эгины. Уже эти примеры — свидетельство готовности балерины к обновлению хореографии, к ее насыщению современным духом.

Но диапазон ее обозначает еще и традиционная «Жизель», где современное по духу срастается у балерины со старой романтической традицией, в ее исполнении неуважимо живой. В особенности следует это сказать о втором акте, танцуемом как бы на едином дыхании. Свою даже несколько задорную, чуть ли не озорную Жизель Мезенцева превращает во втором акте в истинную виллису, парящую тень, призрак, но эта бесплотная тень сохраняет душевную стойкость и готовность защищать то, чем дорожит душа. Балерин, у которых исполнение второго акта достигало бы подобной духовной полноты, в советском театре можно буквально по пальцам сосчитать.

Я вполне сознаю, что такие слова, сказанные даже об одном акте одной только роли, влекут за собой неизбежный встречный вопрос: неужели у Мезенцевой все безупречно прекрасно и критика способна лишь присоединиться к овациям публики? Но подобное заявление стало бы весьма сомнительной похвалой — ведь Мезенцева по-настоящему работает всего семь лет и, естественно, не только не дошла до своего потолка, но далеко еще не развернула свои возможности. Мы не только можем, но и должны быть предельно строги к каждому выходу молодой балерины на сцену, ибо она в состоянии ответить самым строгим требованиям. Давно известно: кому много дано, с того много и спросится.

Но только откуда публика знает, что актеру много дано, если не по уже сделанному? Специалист угадывает в гадком утенке лебедя, но зритель обязательно должен увидеть лебедя, поэтому общественное признание того, что «много дано», означает признание того, что не так уж мало сделано.

Сегодня очевидно: Мезенцева — самая яркая балерина, какую Ленинградское хореографическое училище выпустило за двадцать лет, начиная с 1960 года. Оспорить это не может никто. И публичное признание этого существованию. Художнику нужно ощущать, что его самоотверженное служение искусству не личное дело, даже поэт отдается вдохновению не для того, чтобы складывать стихи в стол, а уж тем более балерина, искусство которой только на виду и существует. Живые ростки подлинного искусства непременно должны получать общественное признание, которое, увы, нередко приходит к истинным талантам с опозданием, а подделкам зачастую

достается легко. Дарование Мезенцевой — неподдельное, и потому верится, что на признание она ответит еще большей взыскательностью к себе.

Чтобы дальше расти и совершенствоваться, молодой актрисе нужно не только продолжать овладение традициями театра во всем их многообразии, но и приняться за работу над совсем новыми ролями, ориентированными на ее дарование, и в спектаклях, не случайных, а созданных хореографами настоящего таланта и близкого актрисе склада. Но и предоставление ей такой возможности тоже было бы формой и следствием признания. Оно послужило бы залогом будущего, и это, быть может, важнее всего.

## АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВА (1961 - )

Алтынай Асылмуратова дважды выступила в роли Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Мне удалось увидеть лишь второй спектакль, у всех танцовщиц обычно уступающий первому, укрепленному напряженностью дебюта. Но шероховатости первых выступлений понятны, и в театре хватает учителей, чтобы на них указать. Только бы не счесть это выступление заурядным вводом молодой танцовщицы в балеринскую партию. Открытый драматизм «Лебединого» стимулировал талант юной балерины. Лирический дар как бы сам собою одухотворял чистый ленинградский танец. Прежде всего так было в партии Одетты — и в первой встрече с принцем, и в знаменитом дуэте. То была прямая речь, живой отклик на сценическую задачу. И редкая непосредственность ощущения танца как голоса души делала выступление молодой балерины значительным.

Покамест еще невозможно утверждать, что она владеет этим свойством, но она бесспорно им обладает. Мастером, большой балериной, она станет, конечно, лишь тогда, когда в полной мере научится владеть тем, чем обладает. По многим судьбам мы знаем, как трудно этому научиться. Но щедрость первой же центральной роли — обещание. Глядя на Алтынай Асылмуратову, я с радостью думал: вот это и есть «душой исполненный» русский балет.

## УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА (1973 - )

### МОЖНО ЛИ НЕ СКАЗАТЬ

На выпуске Ульяна Лопаткина танцевала миниатюру Ноймайера «Павлова и Чеккетти», дышащую не столько реальностью влияния выдающегося танцовщика и учителя русской сцены на великую балерину, сколько преподанной его примером надеждой на взаимодействие таланта и традиции. За предшествовавшие годы училище выпустило немало профессиональных танцовщиц, но давно уже не было ничего, сопоставимого с явлением Мезенцевой или, ранее, явлением Макаровой, не вспоминая прежних выпусков, когда чуть не в каждом сиял яркий талант, а порой и не один. Заждавшийся зритель радостно отождествил выпускницу с ее героиней. Отождествил не попусту. В сдержанных, но «исполненных душой» движениях юной танцовщицы и впрямь ощущался талант, мерцала тайна.

«Лебединое озеро» стало ее важной удачей. Пусть позы Белого лебедя иногда нарочиты, зато Одиллия — творение истинной актрисы, притом современной, знающей нечто новое о легкости и сладости обольщения. Казалось, ожидания оправдываются, а технические погрешности преодолимы. Тем горше было увидеть «Баядерку», в которой актриса странным образом обошла самую суть и природу роли.

Балет, именуемый классическим, был романтическим, и свершившийся на Мариинской сцене расцвет позднего романтизма, достигший вершины в балетах Чайковского, но начатый «Баядеркой», — не упражнение в стилистике. Его пафос — в наивной правоте чувства как воплощения человечности. Можно лишь гадать, задумывался ли известный тогда литератор Сергей Худеков, автор сценария «Баядерки», о написанном за двенадцать лет до того Лесковым в «Леди Макбет Мценского уезда», из которой выросла опера Шостаковича, только что у нас поставленная. Но Никия ради страсти жертвует не другими, а собой, не убивает, а погибает, оттого и безоговорочна правота ее страсти. Трактовки могут быть разными. Великая Шелест, ослепительная Зубковская и чуть не со школьной скамьи с молодой силой ворвавшаяся в «Баядерку» Моисеева ни в чем, кажется, не были схожи и согласны меж собой, но все они жили страстью. Лопаткина обошла без нее. Танец со змеей остался обрядовым танцем, из него не выплескивается и капля того, чем переполнилась душа

баядерки. Последний, посмертный акт, где неверному любовнику страсть явлена высшим состоянием души, составляющим смысл жизни, иначе пустой, у Лопаткиной обращается в какое-то поле холодного мщения. А ведь Никия не Мирта, скорее Жизель, ею и за гробом движет любовь.

Причина происшедшего не в том, что балерина с чем-то не совладала, чего-то не сумела. Она, видимо, полагалась на автоматизм таланта, дыхание которого само найдет дорогу. Но талант требует, чтобы владелец им распорядился, ориентируя на данную роль, ее содержание и природу. У актера есть обязанности перед своим талантом. Это у бездарности нет художественных обязательств перед собой. Но с закрытыми глазами и талант не спасает.

Тут я спохватываюсь. Да можно ли отвлекаться от той горькой очевидности, что у балета тяжкие времена, что понимание его, — не только в зале Мариинского театра и не только в России, — увядает, что танец скудеет без эстафеты, предоставляющей новым поколениям не образцы для подражания, но предметы размышления, пусть даже опровержения, лишь бы считающегося с плотью выводимого на сцену? Да можно ли вину за все это и прочее валить на юную танцовщицу, как раз бесспорно одаренную, оставляя без внимания механический танец других?

Я с готовностью признаю непомерность моих претензий. Но если я их все же предъявляю, то из убеждения, что люди — не только дети времени и обстоятельств, но сами, хотя бы отчасти, творят свое время, сопротивляясь его казарменным или торгашеским обстоятельствам. От кого же и ждать такого, если не от подлинного дарования, иначе сходящего на нет? Так можно ли не сказать ему о том, что увидел?

## АНАСТАСИЯ ВОЛОЧКОВА (1976 - )

### СПАСИТЕЛЬНОЕ ЕСТЕСТВО

Последняя «Спящая красавица» истекшего сезона может стать для Анастасии Волочковой поворотным пунктом ее сценической жизни. Не говорю «непременно станет», не говорю «жизни балета вообще, петербургского, русского или мирового»; не тороплюсь с изящной рекламой, тотчас разворачивающейся вокруг чуть не каждой способной танцовщицы, каковых в театре уже несколько.

Я, признаться, не знаю объяснения неожиданной душевной полноте танца Волочковой в роли Авроры. Я даже допускаю, что страх трудной премьеры смел на сей раз преграду меж телом и душой танцовщицы, и, обретя в последующих спектаклях уверенность, она воротит нас к прежнему представлению о себе как одной из крепких молодых исполнительниц, впечатляющих скорее списком, чем по отдельности.

Но что было, то было. В тот вечер она взяла именно отдельностью, несходством с другими Аврорами, и пренебрегать происшедшим не стоит не только самой танцовщице, но и тем, кто ищет опору возрождению балета, переживающего кризис не в одном Мариинском, не в одном Большом, не в одной России, но едва ли не всюду в мире. Наряду с социальными и коммерческими, быть может, важнейшая его причина — омертвление самого хореографического искусства, одолевающая его (не примите за каламбур) искусственность. Мы все еще жаждем технической виртуозности, правильности, гармоничности и слаженности, но и обретя их, — увы, не столь часто, — фиксируем эти школьные достоинства с холодным сердцем.

Уже в первом акте Волочкова вызвала у зрителя волнение тем, что не таила своего, воспринимаемого как волнение ее героини, волнения от встречи с четырьмя прекрасными кавалерами, естественного для девичьей души. Это вернуло акту, скованному последнее время парадностью, простую, но непреходящую жизненность. Конечно, без известного уровня школьных достоинств свобода пульсирования души в танце была бы немислима, но по этой части Волочкова — не единственная и не самая сильная, но свобода и естественность ее Авроры давно не имела аналогов.

Особенно это важно в сцене с дриадами во втором акте, ставшей для нынешних Аврор камнем преткновения. Волочкова тоже, как ей, очевидно, объяснили, норовила изображать спящее существо, но вопреки такому старанию проступающая в танце натура возвращала содержание гениальной композиции Петипа, длящейся так долго отнюдь не затем, чтобы имитировать столетний сон героини, призванной, как полагалось бы в ином балете, быть лишь наградой храброму принцу. Но балеты Петипа не просто по техническим причинам были «женскими».

Не знаю, думала ли танцовщица о том, что здешнего принца зовут «Дезире», то есть «Желанный», но грация, которой пленяла она, была не предметом самоценной демонстрации, стирающей разницу меж балериной и моделью, но грацией влечения, грацией робости, грацией желанья. В следовании ему, в стремлении встретить отклик на сердечный зов, и состоит смысл этого, длящегося метафорическую сотню лет, ожидания. И его естественно венчает ликующее обретение финала.

Никаких премудростей, просто история, повторенная тысячекратно, но, может быть, нигде и никем не выражаемая так полно, как в балете, так сильно, как Чайковским и Петипа в знаменитой композиции II акта. Анастасия Волочкова вроде ничего к этому тексту не прибавила, она его просто прочла, как поставлено, но как бы от себя, как бы произнося его сообразно собственной натуре и женскому естеству, интонациями, предполагавшимися авторами в сложных построениях, но доверяясь больше сердцу, чем мудрому расчету.

Не только в балете нынче уверяют, что разум куда надежнее сердца, а на тонкий расчет больше оснований полагаться, чем на совесть. Да не берут в толк, что душе человеческой невдомек многое, без чего и лучшему разуму не охватить жизни, и самый хитроумный расчет подводит, тогда как влечение собственного сердца и голос собственной совести ведомы каждому, отчего следовать сердцу — оказывается наиболее разумным, и даже следовать совести — в конечном счете, самым расчетливым. Оттого и обращение к себе, то есть к природе человеческой, сулит сегодня надежду на будущее и Анастасии Волочковой, и ее коллежанкам, и балетному театру, жаждущему спасения.

Что-то не видать способных быть оцененными публикой содержательных и стилистических новаций, вокруг каких обычных самоопределяются и растут артисты, как это было при Петипа, или у Дягилева, или в предвоенном Кировском, или в

том же Кировском после смерти Сталина. Нынче балет формализуется, физкультуризуется, и даже серьезные индивидуальные, технические и прочие достоинства танцовщиков остаются невостребованными и уже в силу этого сходят на нет.

Все еще повторяют, что разучились учить, что прежде школа каждый год выпускала звезду, порой и не одну. Но это лишь часть правды, и не главная, ибо школа готовит то, чем дорожит театр, и если не сберегли ни Нуриева, ни Соловьева, ни Панова, ни Барышникова, ни всеми забытого, но еще парящего перед моим взором несравненного Константина Бруднова, не надо удивляться, что выдающихся танцовщиков больше не выдают.

На что же надеяться? На индивидуальные усилия артистов, на их преданность собственной натуре, вопреки отсутствию чьего-то желания или способности вовлечь эту натуру в то или иное художественное движение. У артиста ведь есть и прямые контакты с публикой и временем. Именно этим, прежде всего, определялись успехи Семеновой, Шелест, Плисецкой. О, конечно, путь Улановой, Дудинской, Колпаковой, Бессмертной был благодарней, и низкий поклон тем, кто помог этим отнюдь не меньшим талантам. Но перед Ульяной Лопаткиной, Дианой Вишневой, Анастасией Волочковой такого пути нет. Они могут полагаться лишь на себя, на свою танцевальную природу, на преданность и следование ей, тогда и балетный зритель, как некая непреходящая святыня, сможет полагаться на них.

Вот почему мне не хочется видеть в случившемся с Волочковой в «Спящей красавице» только случайность, а не шаг к самопознанию, и я с нетерпением буду ждать, повторится ли, продлится ли происшедшее в новом сезоне. Тогда появится смысл обсуждать и шлифовать частности.



## РЕПЛИКИ

### НАЗОВИТЕ ИХ ИМЕНА!

В драматическом театре зритель может приобрести программу, где указаны фамилии участвующих в спектакле актеров, не исключая и тех, кому предстоит произнести лишь сакраментальное: «Кушать подано!»

Но в балете, где вместо слов «мыслят в танце» и танцем выражают свои эмоции, видимо, не нашли объективного критерия, чтобы оценить важность той или иной групповой партии, и большинство исполнителей балета остается неизвестным зрителю.

В Большом театре, например, вы никогда не узнаете, кто танцует лебедей в «Лебедином озере», виллис в «Жизели», дриад в «Дон-Кихоте». В Ленинградском театре имени Кирова пошли еще дальше: здесь не считают нужным сообщать, кто танцует подруг Жизели, подруг Джульетты, фрейлин в «Спящей красавице», хотя все эти роли исполняют солистки балета. О каком-нибудь болеро обычно уведомляют лишь, что его танцуют такая-то, такой-то и... артисты балета. То же самое — в концертах: народные или заслуженные артисты такие-то и... артисты балета.

А ведь от того, как проведут свои партии эти артисты, зависит многое. По совести сказать, мы гордимся своим балетным театром как лучшим в мире не только потому, что там великолепные солисты, но и потому, что там особенно высок уровень мастерства рядовых актеров и поразительный по слаженности ансамбль.

Как ни прелестны три упомянутые в программе артистки, исполняющие сольные партии в «Шопениане», успех сюиты определяют также и двадцать не упомянутых. И, право, трудно понять, почему они не упомянуты. В старину и в Большом и в Мариинском театрах все без исключения участники балетного спектакля обозначались в программе и указывалось, что именно они танцуют.

Не пора ли восстановить эту традицию? Не пора ли относиться к «артистам балета», как к артистам балета, а не подсобному персоналу спектакля?

## РАЗМЫШЛЕНИЕ В АНТРАКТЕ

Как долго тянется антракт! Зритель успевает обойти все фойе и коридоры, побывать в буфете, изучить программу, и все еще остается достаточно времени, чтобы откровенно поскучать. Особенно долго тянутся антракты в балете. Бывает, что они продолжаются дольше, чем действие, которое следует за ними.

Но, помилуйте, техника сцены не дает возможности произвести без антракта смену декораций! А декорации в наших балетах, видимо, отвоевывают у танца все больше и больше места, если правилом стали уже балеты в трех антрактах (а то и в четырех действиях). Уверенность в том, что в театр ходят ради антракта, видимо, очень велика, если даже двухактный «Щелкунчик» стал трехактным и идет с двумя антрактами.

И вдруг произошло невероятное. Четырехактный балет С. Прокофьева «Каменный цветок» пошел было с одним антрактом. Декорации С. Вирсаладзе позволили производить перемены так быстро, что лишние антракты не понадобились. Но... сегодня спектакль все-таки идет с двумя антрактами и рекламируется как балет в трех (?) актах. Не рискнул театр отказаться от привычного стандарта. А жаль! Глядишь, и подхватили бы хорошую инициативу, и зритель посвящал бы свое время в театре тому, что происходит на сцене, а не томительному ожиданию.

## СТО ЛЕТ НА СЦЕНЕ

Недавно в Кировском театре я увидел молодую балерину Татьяну Легат, танцевавшую Коломбину у памятника Петру I в балете «Медный всадник». И невольно вспомнилось, что много лет назад на той же площади, в балагане, устроенном прапрадедушкой Татьяны Легат, танцевала Коломбину ее прапрабабушка.

История семьи Легат — часть истории нашего балета: сто лет танцуют Легаты на русской сцене.... Густав Иванович Люнквист, принявший фамилию Легат, окончил хореографическое училище в 1857 году. Он был прекрасным танцовщиком, исполнявшим (в очередь со знаменитым Мариусом Петипа) первые роли в петербургском, а позднее в московском балете. Выступал он и как балетмейстер.

Из десяти детей Густава Легата семеро связали свою жизнь с балетом — это сыновья Николай, Иван, Сергей, дочери Вера, Мария, Евгения и Надежда.

Николай Легат выдвинулся уже в первые годы своей артистической деятельности (он окончил училище в 1888 году), танцую в «Жизели», «Спящей красавице», «Эсмеральде». До 1911 года он с успехом исполнял первые роли на сцене Мариинского театра. Сергей тоже был выдающимся танцовщиком. Ему выпало счастье быть первым исполнителем роли Щелкунчика в балете Чайковского.

Оба брата, особенно Николай, были талантливыми педагогами. У Николая Легата учился великий Вацлав Нижинский; у него занимались О. Преображенская, А. Ваганова, В. Трефилова. Его учеником был Федор Лопухов.

На сцене советского театра сегодня танцует внучка Николая Легата — Татьяна Легат. Живая, яркая индивидуальность еще только начинающей свой путь балерины уже видна. Будем надеяться, что в ее творчестве вновь блеснет артистическое богатство семьи Легат и русского балета.

## БАЛЕТ — НА ШИРОКИЙ ЭКРАН

Создание широкого экрана вызвало у работников кино горячие споры. Широкий экран требует новых выразительных средств, новых принципов композиции кадра, и множится мнение, что на широком экране у балета больше возможностей.

Не берусь гадать, каким образом сложится в дальнейшем жизнь кинематографии и как обернется появление широкого экрана. Одно во всяком случае ясно: с открытием широкого экрана открывается новая эра в экранизации балета. До сих пор и в фильмах-спектаклях, даже и в наиболее удачных, мы все время ощущали, что кинокадр не вмещает танцевальную сцену и неизбежная фрагментарность в конечном счете всегда обедняла сценический первообраз.

Широкий экран способен охватить всю сцену, способен передать в целостности любую хореографическую композицию. И если доньше разговоры о необходимости сохранения на пленке балетных спектаклей оканчивались ничем, отчасти и из-за того, что прежнее кино не было на это способно, то широкий экран дает наконец возможность зафиксировать спектакль так, как он идет на сцене.

Балетные фильмы-спектакли на широком экране, не говоря об их значимости для сохранения хореографического текста, смогут познакомить самые широкие массы зрителей с богатствами нашей хореографии в подлинном виде и будут активно способствовать ее популяризации.

## ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Второго февраля я шел в театр, как впервые. Сколько ни повторял себе имена прекрасных актеров, оставшихся в Ленинграде, не мог отделаться от неопровержимого довода: половина труппы уехала. При мысли о том, что делать оставшейся половине, первыми приходили слова вроде: справиться, продержаться, не уронить славы, и, вероятно, приходили они кстати, — ведь нелегко половине выступить за целое.

Но подойдя к театру, я заметил множество людей, ищущих «лишнего билетика», и это самое красноречивое проявление несколько не уменьшившегося интереса зрителей к балету помогло оформиться все время вертевшейся в голове мысли, что и я иду в театр все-таки вовсе не затем, чтобы проверить, насколько успешно он выходит из трудного положения.

Было бы наивно думать, что отсутствие половины актеров может пройти совершенно незамеченным. Но дело ведь не в том, что утеряно, а в том, что приобретено. Уже сегодня можно, в общем, сказать, что труппа справляется, держится и не роняет славы. Нет надобности долго раздумывать, чтобы назвать спектакли, прошедшие с бурным и несомненным успехом. Это очень отрадно.

Через два месяца гастрольная поездка закончится, труппа снова будет выступать в полном составе, и то, что сегодня так волновало, окажется лишь эпизодом в большой истории Кировского театра. Поэтому недостаточно ограничиться констатацией даже приятного факта. Надо тщательно проанализировать, что же обусловило его явление. Интерес к этому останется непреходящим. Если ленинградской труппе в самом деле удалось найти эффективные пути активизации творческой жизни, то, очевидно, ее опыт плодотворен не только для будущих гастрольных поездок, но и в повседневной жизни.

Подведение итогов и подробный анализ — дело будущего. Сейчас можно говорить лишь о первых впечатлениях. Прежде всего бросается в глаза стремление руководства максимально использовать каждого молодого актера. В течение трех недель мы увидели множество новых вводов. Нельзя не радоваться, что они совершили, что нам дано судить о возможностях актеров не гипотетически, а экспериментально.

Актерский рисунок роли Евгения у Игоря Чернышева в первом акте свободен от отвлеченной идеализации, герою дан точный хронологический адрес, и это показалось мне верной и интересной предпосылкой к постижению пушкинской трагедии.

Первое выступление Калерии Федичевой в «Лебедином озере», несомненно, свидетельствовало об ее актерском темпераменте. Актриса внутренне ощутила движение роли и значимость отдельных ее частей. Правда, средства, которыми это выражалось, бывали подчас весьма приблизительны. Но партия трудна, она и многим большим актерам далась не сразу, и верится, что тщательная и упорная шлифовка пластического рисунка роли приведет к успеху, предпосылки которого налицо.

Геннадий Селюцкий просто обрадовал своим танцем. Пожалуй, герою «Лебединого озера» можно быть и несколько более мужественным. Поведение его на сцене вне танца можно сделать более разнообразным. Но общий тон верен, и не сомневаюсь, что все остальное придет, и Селюцкий станет одним из лучших исполнителей этой роли.

Несомненно доказал свое право танцевать партию Вацлава, да и не только ее, Олег Соколов. Хочется лишь пожелать актеру избавиться от однообразно наклоненного вперед положения головы в танце.

Ксения Тер-Степанова в партии повелительницы дриад, да и в *pas de trois* показала отличную манеру и высокую культуру танца, присущую ленинградскому балету.

Бесспорный интерес представили выступления Анатолия Сапогова. Об этом нельзя не сказать особо. Удивительный талант Сапогова поразил едва ли не каждого, кто видел «Спартак» и «Каменный цветок». Он исполнял там небольшие, в сущности эпизодические роли, но их значение и для того, и для другого спектакля оказывалось неоценимым. Авторы новых балетов не ошиблись в выборе актера. Но в старом репертуаре Сапогова по-прежнему можно было по преимуществу видеть лишь в кордебалете. Скажем прямо, возможности актера были недооценены, и очень хорошо, что Г. Н. Кириллова начала исправлять эту явную ошибку.

Конечно, первый спектакль еще не время для окончательных суждений. Моменты выпадения из роли, каких-то пустот в сценическом поведении тут были и у Сапогова, но это вещи устранимые. Зато удавшееся ему и в цыганском танце в «Дон-Кихоте», и, в еще большей степени, в «Шурале» подтвердило, что от актера можно ждать многого и в этих и — будем надеяться — во многих других (и может быть не только характерных?) ролях.

Сапогов сочетает в себе свойства, которые и по отдельности встречаются не слишком часто — подлинный и неисчерпаемый темперамент, глубокую пластичность и

технические возможности. Он стремится к самобытному решению роли, его не спутаешь с другими наполнителями. Мне думается, что если оказать этому танцовщику поддержку и помощь, его ждет интересное будущее. Может быть, появление Сапогова в важных партиях — одно из самых радостных событий этих трех недель.

Я не все балетные спектакли видел, но думаю, что составившееся впечатление об активизации работы с молодыми актерами справедливо. Хотелось бы пожелать, чтобы выдвижение и испытание молодых актеров не ограничивалось рамками текущего репертуара, а подкреплялось бы созданием отдельных концертных номеров. Наличие в театре такого большого мастера танцевальной миниатюры, как Л. В. Якобсон, открывает здесь большие перспективы.

Если художественное руководство балета и дальше пойдет по верно намеченному им пути и будет сочетать смелое выдвижение молодых актеров с высокой требовательностью к ним и отбором лучших, его деятельность послужит убедительным доказательством того, что возможности балетной труппы Кировского театра гораздо больше, чем мы привыкли думать, что, используя их максимально, театр в обычное время мог бы резко увеличить свою работу по созданию новых балетов.

## НА РЯДОВОМ СПЕКТАКЛЕ

Малый оперный театр, обратившись к «Лебединому озеру», ставил своей целью восстановить первоначальный вариант постановки Иванова и Петипа. Зритель увидел как забытые перлы великих хореографов, так и отдельные их промахи, позднее преодоленные.

Бросается, однако, в глаза, что далеко не все слабые, невыразительные места первоначальной постановки возродились на сцене Малого оперного театра. Во многих случаях они либо изъяты, либо обогащены. Так, первый же выход крестьян, которым открывается балет, стал танцевальным, в то время как прежде, насколько можно судить по литературе, был чисто пантомимическим. Танцевальным стало и начало сцены бала — выход гостей, у Петипа представлявший собой традиционный марш. Исправлены частные промахи — полонез, поставленный Петипа неверно ритмически, приведен в соответствие с ритмом музыки. В этих и других поправках чувствуется опытная рука большого хореографа, весьма тонко овладевшего стилем авторов балета. Если в предшествующей своей работе над «Лебединым озером» на сцене Кировского театра Ф. Лопухов сделал множество самобытных находок, позднее использованных В. Бурмейстером и другими, то как художественный руководитель возобновления, осуществленного К. Боярским, он стремился к восстановлению текста Иванова и Петипа, дополняя его лишь в русле, намеченном авторами.

Можно, правда, спорить, следовало ли ограничиваться сделанными исправлениями, не стоило ли использовать удачи своих предшественников по возобновлению спектакля: ну, была ли, в самом деле, нужда восстанавливать в точности испанский танец Петипа, блестяще поправленный уже Горским?

Но в целом возобновление К. Боярского, как и известные прежде возобновления и постановки А. Горского, Ф. Лопухова, А. Вагановой, К. Сергеева, В. Бурмейстера и других, не только восстанавливает старый спектакль, но и стремится его обогатить, сохранив то, что составляет, на взгляд возобновителя, нетленную ценность.

Стоило бы открыть дискуссию о том, кто из многочисленных возобновителей острее и глубже ощутил, в чем же здесь нетленные ценности, кому удалось их не растерять, кто их в самом деле пополнил. Но вполне естественно, что ни один из возобновителей не ограничился мертвым реставраторством.



Живой спектакль адресуется не только знатокам балета, интересующимся его историей, но и десяткам тысяч зрителей. Возобновляемый классический спектакль становится фактом жизни современной хореографии. Более того, мы потому хотим увидеть на сцене как можно больше шедевров классической хореографии, что они служат отправной точкой развития советского балета, стремящегося к танцевальному воплощению жизненного содержания. Классика потому и является классикой, что остается современной. Когда художественное произведение теряет связь с обгоняющей его жизнью, оно перестает быть произведением живого искусства и становится историческим памятником.

Но если хореография Иванова и Петипа возрождается сегодня как выдающееся художественное творение, почему вместе с ней возрождена на сцене Малого оперного театра сопутствовавшая ей живопись, никак не сравнимая с хореографией по своей значимости, довольно мастеровитая, но весьма архаичная и безвкусная? В те годы оформление спектакля не было еще органически связано с хореографией, оно носило по преимуществу внешний, украшательский характер. При возобновлении классического балета естественно было бы привести его изобразительно-живописную сторону в соответствие с современным пониманием места живописи в балетном театре.

Колорит первой же картины с ее невероятными сочетаниями цветов уничтожает возможность живого восприятия хореографии. Если к этому прибавить, что осветители в театре работают не слишком точно, и в действие то и дело не к месту вторгаются разнообразные световые лучи, станет ясно, что рассмотреть хореографию, постичь ее строение зрителю не так-то легко. Оформление не помогает, а мешает это сделать.

К тому же, механически перенося планировку сцены Мариинского театра в Малый оперный, возобновитель не учел, что сцена здесь гораздо меньше и, скажем, загромождение ее в картине бала без всякой нужды отнимает место у танца.

Таким образом, уже изобразительное решение спектакля придает ему тот будничность, рутинный облик, который расхолаживает сегодняшнего зрителя.

Существенно и другое. Даже в дни премьеры исполнение балета труппой театра не было чересчур блестящим. Сегодня, 23 декабря 1960 года, оно стало во много раз хуже.

В характерных танцах отсутствует ощущение стилистических особенностей исполнения каждого, мелкие

характерные движения начисто стерты. Не лучше и с классикой. Если в характерных танцах нет разнообразия стилей, — здесь, наоборот, недостает единства стиля. Каждый танцует по-своему, хотя, кажется, все танцовщики принадлежат к единой школе. Балет, попросту говоря, не отрепетирован. Не трудно понять судьбу тех больших задач, которые театр перед собой ставил, принимаясь за «Лебединое озеро».

Современный балетный театр не может плодотворно развиваться, не опираясь на прекрасные традиции русского балета. Классические балеты могут и должны занять свое, гораздо большее, чем сегодня, место в репертуаре Малого оперного театра. Необходимо, однако, резко поднять уровень исполнения этих балетов, изменить лицо кордебалета. Сделать это можно. В труппе достаточно профессиональных танцовщиков и танцовщиц. Но, к сожалению, и при новом художественном руководителе балет «Лебединое озеро» все еще идет в прежнем виде.

## С ТОЧНОСТЬЮ ПРОФЕССИОНАЛА

Много лет идут разговоры о том, что необходимо запечатлеть на пленку лучшие творения хореографии. Создание фильмов-балетов не является тут исчерпывающим решением. Даже в лучших из них мало общего с балетами, идущими на сцене: перекраивается хореографическая ткань, а о режиссерском решении, декорациях, свете и говорить нечего. Фильм-балет — это, как правило, новое произведение, вариации на темы сценического балета.

Случай привел меня увидеть фильмы, созданные артистом балета Большого театра Станиславом Власовым. Он делает свои съемки во время спектакля как профессионал балета, тонко чувствующий, что именно нужно запечатлеть на пленке в каждый данный момент. Власову удалось охватить весь хореографический текст, уловить особенности исполнения. На его лентах — Г. Уланова и М. Плисецкая в «Умирающем лебеде», в балетах «Лебединое озеро» и «Жизель» — явственно видны характерные для обеих балерин особенности танца.

Для балетмейстера, актера, критика такие фильмы — незаменимое подспорье в работе. Почему же до сих пор создание таких записей хореографии остается делом энтузиастов-одиночек, которые к тому же далеко не всегда встречают поддержку?

Власов — не единственный кинолюбитель среди артистов балета. И в Большом и в Кировском театрах их десятки. Они могли бы зафиксировать все лучшее, что создано нашим балетом.

Полезно было бы создать специальные хореографические фильмотеки, в которых можно собрать и любительские кинопленки и интереснейшие записи спектаклей как советского, так и зарубежного балета.

Это принесло бы неоценимую пользу развитию хореографии.

## СПАСЕНИЕ ПРОШЛОГО

Кто не ловил себя на чувстве сожаления о безвозвратно утраченном, когда по окончании балета в зале загорался свет! Чтобы возобновить в памяти виденную драму, мы обращаемся к книге ее автора. К запомнившемуся концерту нас возвращают теперь и магнитные и граммофонные, а раньше — хотя бы нотные записи. И только от хореографии не остается почти никаких следов. Лишь в последние годы робко и не очень, к сожалению, точно начинают записывать на киноплёнку наши балеты. А от минувшей эпохи так и не осталось ничего, кроме разрозненных фотографий и сувениров.

Как же эти фотографии драгоценны! Ведь они дают нам возможность, подобно палеонтологу, по одному позвонку восстанавливающему скелет ископаемого животного, восстановить какие-то существенные черты навсегда ушедших от нас спектаклей и актеров.

Страстный любитель балета ленинградский журналист В. С. Гиль вот уже сорок лет собирает балетную иконографию. В его коллекции — около 500 различных изображении Павловой, 400 — Карсавиной, 250 — Семеновой, 1200 — Улановой, 400 — Чабукиани, 300 — Вечесловой, 800 — Дудинской и целое множество изображений других выдающихся мастеров балета минувших лет.

Я раскладываю на столе подряд тридцать фотографии Жизели-Спесивцевой, и мне начинает казаться, что я видел актрису на сцене — так очевиден трагический дух и особая, чуть надломленная экспрессивность ее исполнения этой роли.

А теперь я кладу рядом сорок пять изображении различных актрис в той же роли — вот Спесивцева, вот Павлова, вот Уланова, вот Шелест, вот Стручкова, вот Колпакова, вот Максимова, вот Макарова, — какие же они все разные, и как четко в таком сопоставлении выступают отличительные черты каждой.

И ведь эти различия не исчерпываются несходством актерских индивидуальностей. Время диктовало новые, непредвосхитимые прежде толкования ролей, и вереница фотографий не просто представляет нам незнакомых балерин, но дает отчетливое представление об эволюции эстетических исканий и интересов хореографии. Уловив на фотографиях сходные черты танцовщиц-современниц, мы узнаем о печати, оставленной эпохой на их манере и вкусах, не меньше, чем из фундаментальных научных трудов. Балет — искусство для глаз, и зримые свидетельства его прошлого — не только сувениры,

они — важнейший исторический источник для того, кто возьмется судить о хореографии минувших дней по ее документам.

И не только о хореографии. Фотографии из коллекции Гиля — готовая история балетного костюма. Рассматривая их, мы как бы заново погружаемся в то нескончаемое взаимодействие характерных черт бытового платья и властных требований танцевальной выразительности, которые привели к созданию современного балетного костюма и, не желая на этом остановиться, толкают художников балета к дальнейшим поискам. Многие ли из современных зрителей задумываются над тем, что короткие пачки лебедей — столь привычные, кажущиеся чуть ли не обязательной принадлежностью этого балета, — в дни премьеры были бы сочтены вызывающим новшеством? Тогда костюмы лебедей не столь сильно еще отличались от длинных тюников, знакомых нам по «Жизели».

Прошлое балета окутано непроницаемой пеленой. Оно кажется непостижимым. И в самом деле, что мы знаем об Андреяновой, о Санковской, о Собещанской, о Карпаковой, о Марфе Муравьевой, прославленной русской балерине, еще сто лет назад покорившей Париж, по-прежнему считавшийся тогда балетной столицей? Главным образом имена да скупые оценки рецензентов, конечно же, не свободные ни от пристрастия, ни от своеобразия вкуса, а у некоторых даже от достаточно трезвого и делового расчета. А фотография беспристрастна и неподкупна. Она дает возможность верить своим глазам, потому что это документ.

Впрочем, что говорить о далеком прошлом, если даже советский период русского балета покрывается дымкой забвения, очевидцы его начальных лет уходят, и фотографии, мелькавшие когда-то в руках у каждого любителя балета, превращаются в драгоценность. Летом будущего года исполняется сорок лет со дня трагической гибели Лидии Ивановой, первой советской балерины, вспыхнувшей, как выходящее из ряда дарование. Ее имя стало легендой. Но когда глядишь на немногие уцелевшие фотографии — а они есть в коллекции Гиля, — убеждаешься, что эта легенда — отражение действительности.

Балет больше, чем любое другое искусство, склонен к семейной преемственности, и в коллекции Гиля можно обнаружить целые «семейные альбомы» — семейство Гердт, семейство Легат, семейство Снетковых-Вечесловых, а ведь каждая из таких семей — это сто, а то и больше лет отечественной хореографии.

Есть здесь и просто любопытные редкости — такие, как снимок Анны Павловой с известным авиатором Сергеем Уточкиным или великий драматический актер Владимир Николаевич Давыдов, исполняющий мазурку в опере «Жизнь за царя». Но разве и они не проливают новый свет на жизнь балетного, да и не только балетного, театра?

Балетный спектакль хрупок. Пересказать его словами еще трудней, чем пересказать музыку. Принимаясь за новую роль в текущем репертуаре, артист невольно оказывается связанным традицией своего театра, сосредоточенной нередко в единственном исполнителе этой роли. Он что-то ищет сам, жадно слушает рассказы о тех, кого ему не довелось увидеть. Если он бы узнал все, что было сделано до него, если он бы заглянул за горизонт выпавшей на его долю партии, изведал все варианты ее прочтения, — насколько зреее и сознательнее стало бы его собственное суждение, его трактовка роли. Круг исканий артиста не ограничивал бы театр, в котором он служит сегодня, — он вобрал бы в себя опыт национальной и интернациональной хореографии.

Коллекция В. С. Гиля — незаменимое подспорье для исследователя хореографии, для педагога-хореографа, для артиста балета. Но редко кому выпадает счастье ею воспользоваться. В крохотной квартирке коллекционера одна на другой лежат папки и конверты с фотографиями. Мне хотелось бы посмотреть еще Тамару Карсавину — одну из самых ярких звезд русского балета предреволюционной поры. В коллекции ее творчество представлено особенно полно, но... для того чтобы добраться до ее фотографий, нужно снять восемь лежащих сверху тяжелых папок. Мне совестно затруднять тяжело больного хозяина, и я думаю о том, что такое же чувство испытывает всякий, кому хотелось бы ознакомиться с коллекцией, хотя В. С. Гиль, надо сказать, рад помочь каждому, кто к нему обращается.

Коллекция В. С. Гиля, извлеченная из папок и конвертов и открытая для обозрения, — это готовый музей хореографии. Казалось бы естественным желание, чтобы этот музей существовал реально, тем более, что даже в Ленинграде, старейшем центре русского балета, нет какого-нибудь открытого для всех желающих уголка, специально посвященного хореографии.

Я опять перебираю фотографии и думаю, какой огромный труд, не говоря уже о материальных затратах, вложен в их собиране. И, словно отгадывая мои мысли, В. С. Гиль говорит: «Я собирал это из внутренней потребности, из интереса, из

любви к нашему балету, и мне вовсе не нужно, чтобы кто-нибудь сегодня компенсировал мой труд деньгами. Жалко только, если все, что я собирал, опять рассыплется, поэтому мне хотелось бы передать коллекцию в одни руки, и в надежные, чтобы она не погибла».

И в самом деле, не странно ли — и это касается не только коллекции В. С. Гиля, — что огромные усилия, затрачиваемые людьми из любви к искусству на свой страх и риск, часто не встречают у нас помощи и поддержки?

Мне приходилось уже писать о множестве отличных кинозаписей балета, сделанных артистами-кинолюбителями. Если бы мы эти записи собрали — в Москве или в Ленинграде, — у нас сразу создалась бы отличная фильмотека, отражающая сегодняшний день балета. Благородный энтузиазм любителей, их операторский и режиссерский труд были бы их бескорыстным даром любимому искусству. Достаточно было бы оплатить стоимость пленки и других киноматериалов.

Точно так же и коллекция В. С. Гиля, и, может быть, другие, — хотя равной ей по широте охвата истории нашего балета, кажется, нет в стране, — могли бы как нельзя более полно представить вчерашние, дорогие нам дни русского и советского балетов.

Для этого всем нам, и прежде всего тем административным деятелям, от которых это зависит, нужно проявить хоть часть любви к отечественному искусству, которую проявил ленинградский журналист, отдавший ему не только досуг, но и сердце.

## «РАЙМОНДА» И ДРУГОЕ

Не успели мы начать разговор о сегодняшней жизни, как уткнулись в проблемы, и проблемы серьезные. В интервью Олега Виноградова меня удивило много раз произнесенное слово «замечательно». Поставлен также вопрос, вправе ли актер, выступая в другом коллективе или в концерте, именоваться актером Мариинского театра. Конечно, если он это делает, нарушая конкретные обязанности в своем театре, то Виноградов прав — его надо гнать. Но если он это делает во время отпуска или вообще в свое свободное время, почему он должен скрывать от публики, что он — артист Мариинского театра или спрашивать особое разрешение на каждое выступление? Если Куллик, Ким и другие выступали в свободное время, не стоит их шельмовать, это уже явный перебор.

Мне кажется, что подобного рода переборов у нас много и в сфере художественных суждений. Я прочел статью Гершензона о «Раймонде», меня поразила уверенность: Раймонда — это Дудинская, Дудинская — это Ваганова, за Вагановой — Петипа, вот и весь сказ. Когда критик действует в таком роде, с автоматом, то это очень современно и вполне отвечает эстетике 94 года, — у нас все действуют с автоматами, политические проблемы у нас решаются на улице. Вообще главное — тюкнуть оппонента, и посильнее. Но если мы хотим заниматься искусством, то надо держаться более аналитических подходов и считаться с фактами. Странно, почему можно говорить о балетах 1948 и 1984 года и совершенно забыть, что есть «Раймонда» 1898 года и отношения этих двух постановок между собой гораздо менее интересны, чем их отношение к той «Раймонде» Мариуса Петипа. И мы кое-что знаем о том, что он там сделал. После революции балет впервые возобновила Ваганова, сделала она это в 1931 году — когда Наталия Дудинская окончила школу. Но Ваганова не заняла Дудинскую, хотя любила ее, возможно, больше других своих учениц. Спектакль танцевала Ольга Иордан. Потом была «Раймонда» Вайнонена. «Раймонда» Сергеева появилась только после войны. Конечно, можно сказать, что это — спектакль сталинской эпохи. Я никогда не был поклонником этого спектакля, но ценил работу Сергеева. За ней стояло развитие мужского танца за это время, стояла война, а войну вы к Сталину не сведете. Почему Сергеев решительно пересмотрел спектакль Петипа? У Петипа — апофеоз женского балета и, хотя уже был премьер — Сергей Легат — в венгерском гран-па



нет мужской вариации. А Сергеев сочинил мужскую вариацию, вставил ее в балет. Произошла маскулинизация балета, и Дудинская танцевала Раймонду как героический образ, и это была вовсе не та героиня, которую задумал Петипа, и которой никакой героини отведено не было.

Меня огорчило, что Григорович не выступил в «Раймонде» тем замечательным чтецом старых партитур, каким он был в «Щелкунчике» и «Лебедем озере», хотя и здесь он показал себя тонким и интересным реставратором Петипа, понимающим природу его хореографической ткани. Но он не разорвал с тем, что сделал Сергеев. Он взял другую музыку, поставил другую вариацию, но не вышел за пределы мужского чтения балета, не вернулся к Петипа. В этом и состоит проблема этих двух спектаклей.

Вы совершенно правы, когда говорите о Баксте, — это не лучший Бакст. Но нельзя свести постановку к эскизу. У меня этот Бакст тоже вызвал протест. Фокин тоже у меня вызвал протест, но я счел своим долгом подумать: а может, в этом виноват не Андрис Лиепа, а сам Михаил Фокин; может, мы находимся под гипнозом имени талантливого хореографа, очень много сделавшего и очень много значившего тогда, но прожившего свою жизнь? Пришло другое время, и мы видим сегодня, что Петипа уцелел лучше, потому что Петипа в большей мере был мастером структурного танца, и эта система отношений оказалась нам дороже. Мы видим, как на наших глазах исчезает Якобсон. Многое зависит, наверное, от того, что меняется восприятие каких-то вещей...

Театр в этом сезоне много сделал, пусть и не все замечательно. Но он предоставил нам платформу для суждений, и это — главное. А дальше мы вольны спорить и с ним, и между собой.

**«ВОСКРЕШЕНИЕ», «ГОЙЯ», СИМФОНИЯ БИЗЕ**

«Воскрешение» меня огорчило. Не то, что все прежние спектакли Виноградова меня радовали, однако не только дуэт героев «Золушки», обращенный в па-де-труа с феей, не только «Тщетная» и «Ярославна», выделявшие Виноградова среди сверстников, но и неудачные, на мой взгляд, его спектакли свидетельствовали хотя бы о стремлении строить осмысленный текст, пусть он и не был мне интересен. На сей раз девушку поднимают, укладывают, снова держат стоймя, но кроме того, что она недурна собой, я ничего не вижу, хоть ощутима претензия на что-то значительное. Да и Вагнер с Виноградовым очень уж разные.

«Гойя» оставил меня равнодушным. Когда-то я запомнил его постановщика незаурядным танцовщиком. Но ставить — это другая профессия. Не он один, к сожалению, но и многие у нас думают, что та же.

«Симфония» меня обрадовала самым своим появлением в репертуаре (ее премьеру я пропустил). Моя мечта — увидеть в исполнении нашей труппы лучшие русские балеты, сочиненные в эмиграции. Но стоит помнить, что Баланчин изменил отношения танцовщика и хореографа даже по сравнению с Петипа. Баланчин еще больше делает за актера, но требует в ответ еще большей верности. Зато при ней достойно танцевать Баланчина может и не обязательно столь крупный талант, как предполагает Петипа. Более тесные отношения Баланчина с музыкой позволяют ему не ждать от актера милостей, а самому его одарить, если только тот хочет и может довериться хореографии. Покамест не все в полной мере могут, и, кажется, не все даже хотят. Иные еще норовят обогатить ее своими ужимками. Но появилась возможность совершенствоваться, перейти из XIX века в XX. Лучше поздно, чем никогда.

## ОБ АУТЕНТИЧНОСТИ

...Тут есть несколько проблем, которые мы должны иметь в виду. Первая и, вероятно, самая острая состоит в том, что в течение длительного времени у нас не было другого способа сохранения хореографии (хореографического текста) кроме его непрерывного и постоянного исполнения. То, что не исполнялось — забывалось, и уже терялся часто даже просто смысл. Почему? Вы понимаете, что даже все движения могут остаться такими, какими они были поставлены, но характер исполнения, легкая смена интонаций меняет смысл всего балета. И когда его нельзя было записать, нельзя было снять на пленку, то, конечно, нужна была некоторая строгость.

Это первая проблема. Вторая — есть хореография разного типа. И поэтому по-разному встают проблемы ее сохранения. На наших глазах хореография великого хореографа Леонида Вениаминовича Якобсона погибла, почти погибла. Почему? Потому что во многом она была связана с конкретными возможностями данных актеров, с которыми он работал. И когда эти актеры заменялись постепенно, то она сводилась к схеме, — а она не была рассчитана на схему. И совсем другое дело — хореография Петипа или, скажем, Баланчина. Тут другие совершенно подходы к сохранению такой хореографии.

И проблем таких очень много. Дело не только в том, что балетмейстеру вот хочется заменить, хочется переделать. Конечно, то, что сделал Петипа с «Жизелью», обогатило этот спектакль, и странно бы сейчас возвращаться и искать, как было раньше. Слишком уж хорошо это сейчас! Но ведь сами эти переделки тоже имеют какое-то обоснование.

Вот я позволю себе привести пример. Мы знаем, что после войны К. М. Сергеев, возобновляя «Раймонду», великое гран-па в 3-м акте, этот поразительный апофеоз Раймонды, сломал, ввел туда мужскую вариацию. Герой получил собственную как бы партию, хотя раньше, как мы знаем, была вариация 4-х кавалеров. Притом ссылки на то, что вот некому было танцевать, в данном случае не годились, потому что у Петипа в «Раймонде» танцевал Сергей Легат, который по всему, что мы о нем знаем, слава богу, танцевать умел. Тем не менее, Мариус Иванович сделал вот так... потому что ему важна была Раймонда. Сергеев это нарушил. Почему? Потому что пришла другая эпоха, эпоха мужского танца, это вошло в сознание людей, они не могли отказаться от этого. Он пошел по этой линии.

Но мало того. Вот Григорович сравнительно недавно уже поставил «Раймонду» — это петиповская «Раймонда», но он ее возобновил несколько иначе. И что же? Он по сути сделал то же самое, что сделал Сергеев! Он взял другую музыку для этой вариации, но все равно осталась вариация солиста. Для меня то, что сделали Сергеев и Григорович, чудовищно. Потому что мне кажется, что без этого гран-па так, как оно поставлено Петипа, весь смысл этого балета исчезает. Но вместе с тем я не могу сказать, что вот я — умный, а они — глупые; и я правильно все думаю, а они вот неправильно думают.

Я понимаю, что таково движение времени. Моя забота о том, чтобы это сохранилось в памяти людей. Чтобы это было хотя бы заснято и зафиксировано так, как оно было поставлено Петипа. Потому что, раз уж я заговорил на эту тему, я скажу вот какую вещь. Вот нам тут цитировали слова Баланчина о том, что балет — это те актеры, которые в данный момент находятся здесь, на сцене. И это правильно. Это правильно! Но ведь трагедия Шекспира — это тоже те актеры, которые находятся в данный момент здесь. Но, все-таки, если мы изыдем из «Гамлета» монолог «Быть или не быть» и вставим на его место какую-нибудь веселую песенку, то это будет уже нечто другое. Вот мне кажется, что это и мы, отчасти и в сегодняшней дискуссии, мы как-то недостаточно ясно сознаем, что балет существует как некая конкретная композиция. И смысл его жизни — в этой конкретной композиции, в этом соотношении движений, в их последовательности, в их перекличках. И без этого мы как бы проस्कльзываем над тем, что это искусство собой представляет.

Поэтому вопрос о том, как быть, что править, где не править, что сохранять и как беречь, он может, мне думается, быть разумно решен без экстремистских крайностей в ту или другую сторону только при осознании вот этого структурного языка балета. Вот это главное, что, пожалуй, стоит по этому поводу сказать.

## О КОНКУРСЕ «МАЙЯ»

— Я, к сожалению, не имел возможности видеть что-нибудь, кроме нынешнего концерта финалистов, и мои соображения — беглые и общие. Первое, что меня удивило: в жюри одни мужчины, не считая председательствующей, а на сцене мужчины лучше женщин, что для современного российского балета — невероятное событие. Мне кажется, что женщины были неверно ориентированы и потому нехороши. Конкурс нацелен на появление новой Плисецкой, этого требует и музыка Щедрина из «Анны Карениной», хотя у него немало хорошей музыки, не связанной с Плисецкой, да и само название конкурса «Майя» толкает искать в себе Плисецкую. Не могу себе представить, чтобы кому-нибудь пришло в голову провести конкурс «Наталья» или конкурс «Алла» — все понимают, что Дудинская или Шелест, каждая в своем роде, — это уникальные явления. Поверьте, Плисецкая — тоже уникальное явление. Я имел счастье видеть ее с первых шагов на сцене после выпуска и до 1949 года, да и потом, уже живя в Ленинграде, всегда старался ее смотреть. Это одна из самых замечательных балерин, каких я видел. Ее «Дон-Кихот», ее «Лебединое озеро», ее «Вальпургиева ночь» из «Фауста» и многое другое — незабываемо. У конкурса «Майя» есть наперед известная победительница, и вполне заслуженная, — она сидит на председательском месте. И понятно, что лучшие молодые танцовщицы Мариинского театра в конкурсе не участвуют. Вон — видите — идет Ульяна Лопаткина, она в зале, но не на сцене, она, естественно, хочет быть первой Лопаткиной, а не второй Плисецкой, и она права.

Если балетный конкурс имеет какой-то смысл, то он в открытии непредуказанного. Конечно, должны быть определенные задания — классическая вариация, номер с новой хореографией на заданную музыку и т. п., но соискатель премии должен прийти со своим самобытным пониманием танца и его исполнения. Этим конкурс отличается от экзамена, здесь мало показать умения, надо показать, зачем они, на что они идут. Мне понравился испанец Игорь Йебра — не то чтобы он безупречен, но он артист, он полон внутренней жизни, а все ведь ради этого. И очень мне не понравилась победительница — Ольга Павлова, получившая золото, но поражающая дурновкусием. Есть все-таки разница между изображением девушки на улице — как прекрасно это делала Плисецкая в «Дон-Кихоте»! — и отождествлением себя с улицей. Будь у меня своя труппа, я пригласил бы не только испанца, но и В.

Самодурова, А. Иванова, Д. Корсунцева, А. Фадеева — не всех назвал, сразу всех и не вспомнить, а девочек ни одну бы не пригласил. Для конкурса в честь замечательной балерины это обидно.

Но я был рад, что Мариинский театр на сей раз вел себя как должно — предоставил Плисецкой сцену, не уходил от сравнений, и надо признать, при том что наш балет не в лучшем виде, сравнение вышло все же в его пользу. Инициатива Плисецкой могла быть плодотворной, я не разделяю мнения тех, кто отказывает замечательной балерине в праве провести конкурс в Петербурге, но хотелось бы при этом большего уважения к нашему балетному городу, хотелось бы видеть тех же Дудинскую и Шелест сидящими в жюри. Не обязательно соглашаться, но послушать, что они говорят, очень стоит. И хотелось бы видеть в этом жюри виднейшего нашего балетоведа Веру Красовскую, тоже польза была бы. Многое можно было сделать лучше, и мне жаль, что моя любимая Майя Плисецкая в роли организатора конкурса выступила не слишком удачно. Мне хотелось бы видеть ее триумф, подобный тому, какие я видел в пору нашей юности. А приходится испытывать горечь.

## ГАСТРОЛИ БОЛЬШОГО БАЛЕТА

Взаимные гастроли окончены. Суждения высказаны разные. Слова в них всякие, — тут и «нафталин» и «ренессанс». Сам я высказался даже дважды. Написал статью и дал огромное интервью. Повторять конкретные похвалы и замечания нет нужды. Важно не забыть, почему все мы, и в Москве, и в Питере, были так возбуждены. Видимо, все же от раздумий, существует ли еще предмет, которому отдана жизнь, и от сознания, что хоть еще и существует, но дышит тяжело.

Дела плохи не только у нас. На Западе немало талантливых и один, по-моему, даже гениальный хореограф, но их признание и популярность несравнимы с сопровождавшими Баланчина или Бежара. Общий кризис наложился у нас на крушение власти, балет нивелировавшей, но оплачивавшей. Виноградов прав, вспоминая, как легко жилось на государственный счет, не зависевший от художественного успеха. Строго говоря, только Якобсон продемонстрировал выживаемость, показав свою первую программу более ста раз подряд при полных залах. Академическому балету с собственным оркестром подобное и тогда было не по силам.

Лишь сознавая это, мы на опыте гастролей чему-то научимся. Вспомним, что театр достигает успеха лишь новыми спектаклями, захватывающими хотя бы часть труппы. Судя по печати, сперва недоброжелательной к нашему театру, его в Москве оценили все же выше, чем у нас Большой. Но Большой открыл нам хореографа Ратманского, а мы москвичам никого не открыли. Конечно, там заслуга не столько театра, сколько персонально Нины Ананиашвили. Но неужто Мариинский театр все еще верит, что театр — это музей? Давно установлено, что в хореографическом музее старые картины выгорают, если новые не хороши. Вот такая странность.

Наша оперная труппа ожила благодаря новым работам. Одним по душе «Парсифаль», другим — «Моряк-скиталец», а третьим — и вовсе «Саломея». Но никто не скажет, что Валерий Гергиев не дал пищи для размышлений. Конечно, в балете мало сыскать интересную хореографическую партитуру, и одна Нина Ананиашвили Большой театр не спасет. Но я рад, что ориентация на защиту хореографической культуры обозначена уж не только собственными воплями в пустыне, а практикой, какие бы горькие слова не пришлось попутно сказать.

## ВОСКРЕСШИЙ ПРОЛОГ «СПЯЩЕЙ»

—Уже много лет я безуспешно пытаюсь доказать, что беды нашего балета в большой мере проистекают от того, что и театры, строя свой репертуар, и исследователи, его обсуждая, не располагают достоверным текстом даже величайших балетов прошлого. И балетному театру и балетоведению насущно необходимы академические издания видеозаписей хореографических сокровищ, как водится в академических изданиях — со всеми вариантами разночтений.

Мы любим хвастать, что наш балет — лучший в мире, но куда реже вспоминаем, что, хоть родился европейский балет в Италии и Франции, в нашей стране он начал в конце XIX века вторую жизнь и от нас заново распространился по всему свету. Это накладывает на нас некоторую ответственность. Смешно сетовать, что искусство не во все времена одинаково значительно и прекрасно, что в одни периоды оно расцветает, в другие увядает. На то есть множество причин. А горевать, что созданные у нас сокровища разрушаются или что в России неизвестны выдающиеся работы русских хореографов, которые им пришлось создавать за рубежом, можно и должно. И не только горевать, но и пытаться изменить эту печальную ситуацию.

И вот первый шаг сделан. В Мариинском театре с благословения дирекции балета танцовщик Сергей Вихарев провел научно-исследовательскую текстологическую работу по прологу балета Петипа «Спящая красавица». Получив из архива Гарвардского университета запись этого балета, увезенную в 1918 году за рубеж бывшим главным режиссером балетной труппы Мариинского театра Николаем Сергеевым, и сопоставив ее с другими свидетельствами и постановками, Вихарев реконструировал подлинный текст Петипа и собрал его варианты. Важность этой работы невозможно переоценить: зафиксировав ее на пленку, театр положит начало научной балетной текстологии.

Будет, однако, странно, если Мариинский театр, доведя текстологическую работу до конца, сам не воспользуется ее плодами и не покажет ее зрителю. Сегодня «Спящая красавица» идет здесь в послевоенной редакции Константина Сергеева, одной из лучших на российской сцене, хоть и ощутимо отошедшей от Петипа. Выдающийся классический танцовщик Константин Сергеев в своих редакциях (а он редактировал и «Раймонду», и «Лебединое озеро») многое изменял как раз ради сохранения этих балетов в репертуаре. Конечно, времена, когда



балет объявлялся «чисто помещичьим искусством», в ту пору уже миновали. Но и тогда официальный идеолог советского балета Ростислав Захаров утверждал, что «Спящая красавица» поставлена во французской манере и с пренебрежением к реализму. Не стоит сегодня уверять, что «реалистические» исправления пантомимных сцен или форсирование техники и демонстрация виртуозных верхних поддержек вызваны злой волей Константина Сергеева. Не так все было просто. И не случайно, ощутив, что многие все же хотят видеть сцену с nereидами прежней, он восстановил большую ее часть. Думается, сегодня Константин Сергеев и сам бы согласился с возвращением Петипа — тем более что на других сценах «Спящая» и сегодня к нему порой ближе, чем в «доме Петипа».

Так или иначе, Сергей Вихарев сделал большое дело, показав неразломанным гениальное композиционное искусство великого хореографа, и было бы дикостью им опять пренебречь, как у нас легко пренебрегают многим и многими.

## БАЛЕТЫ РАТМАНСКОГО

В нынешней жизни Мариинского театра новые балеты Алексея Ратманского — событие, и, несомненно, отрадное. Его не сведешь, однако, к серьезности художественных намерений сочинителя, во многом осуществившихся. Балеты Баланчина, к освоению которых театр недавно приступил, не в обиду молодому балетмейстеру будь сказано, не только посуущественней сами по себе, но овладение ими, выросшими из природы русского балета и именно нашего театра, залог его верности своей судьбе, лишь в силу известных обстоятельств сбывшейся в чужом краю.

Но и у Ратманского есть одно преимущество даже перед величайшим хореографом века. Он сочинял сегодня, работая непосредственно с труппой и ожидая от нее отклика на свое вдохновенное отношение к делу. И теперь можно убедиться, что в труппе не просто прибавилось людей с хорошими физическими данными, но она, как некогда, обладает потенциалом одушевленности, от которого мы за последнее десятилетие как-то стали отвыкать. Аюпова, Гумерова, Думченко, Захарова, Кулик, Лопаткина, Ниорадзе, Павленко, Серебрякова, Сологуб, Баймурадов, Самодуров и другие, — всех не перечислить, да я и видел лишь первый спектакль и некоторые репетиции, — представляли живыми и другими, чем до сих пор. Хоть дарования, конечно, различаются масштабами, мы впервые после долгого перерыва могли не только предвосхищать сияние будущих звезд, им во вред наперед захваленных, но оценить труппу как собрание индивидуальностей, порой неожиданных. Это плод освоения неподдельной и новой хореографии. Значит, есть еще порох в пороховницах. И это самое важное.

Хореография Ратманского радуется тонким, позволю себе сказать, цивилизованным ощущением композиции как главной сферы содержательности и драматизма в балете. Этим радуют и временные композиции дуэта, и пространственные композиции «Поэмы экстаза». Рядом с ними «Поцелуй феи», по-моему, проигрывает от разнobia хореографии с открытой сюжетностью, в которую ее вовлекают.

Глубоко ощущая содержательность хореографического текста, чем он и завел артистов, Ратманский в «Поцелуе феи» не всегда вырачивает действия и поступки из хореографии. Содержательность и сюжетность действуют здесь врозь, и о проблеме их отношений хореографу стоит задуматься на

будущее. А то, что у него это будущее должно быть, для меня неоспоримо.

## МЕСТО И ВРЕМЯ ПУБЛИКАЦИИ

Ниже места публикации обозначаются сокращенно: Журнал «Театр» – Т, журнал «Театральный Ленинград» – ТЛ, журнал «Театральная жизнь» – ТЖ, журнал «Советская музыка» – СМ, газета Кировского (Марининского) театра «За советское искусство» – ЗСИ, потом МТ («Марининский театр») газета «Большой театр» – БТ, газета «Советская культура» – СК, журнал «Нева» – Н, журнал «Звезда» – З., газета «Ленинградская правда» – ЛП, газета «Смена» – С, газета «Час пик» – ЧП, газета «Русский телеграф» – РТ.

### Балеты (продолжение)

- После беспамьяства, 1995, МТ, №8.  
 Беседа с О.Виноградовым, 1995, МТ, №10-11.  
 Вдохновение в пору безденежья, 1996, ЧП, №192.  
 Свобода суждений или свобода придумок? 1997, МТ, № 7-8.  
 Когда не нужна хореография, зовут дорогого кутюрье, 1998, РТ, №25.  
 О назначении балета, 1998, ЧП, №6 (7).  
 Мутация Бежара, 1998, ЧП, №16 (17).  
 Путь к спасению, 1998, ЧП, № 25 (26), 1.7.  
 Два ответа на один вопрос, 1998, МТ, №7-8.  
 Сцены римской жизни, 1999, МТ, №3-4.  
 Письма из Лондона, 1999, МТ, №7-8.  
 Новая старая «Спящая», 2000, МТ, №3-4.  
 Триумф на фоне безвременья, 2000, ЧП, №39.  
 Лебединый день, 2001, БТ, №1.  
 На что нам балет? 2001, БТ, №2.  
 Легенда, 2002, в сб. «Легенда о любви», М.: Большой театр.  
 Кризис и критика, 2002, МТ, №3-4..  
 Григорович и балет, 2003, «Экран и сцена», №2, 16.1.  
 Опять в Лондоне, 2003, ЧП, 13.6.  
 Балетная глобальность, 2003, «Экран и сцена», №4, 12.1  
 Урок гастролей, 2004, «Вечерний клуб», 12.8.  
 Альтернативная мифология, 2008, БТ, в сб. «Спартак, легенда победы», М.: Большой театр.  
 После праздника, 2008, МТ, № 3-4.  
 Место и время балета, 2010, МТ, №3-4.  
 Витязь на распутье, 2011, МТ, № 5-6.

## Балетные

**ФЕДОР ЛОПУХОВ.** Выступление в Малом Оперном театре по случаю столетия, 1986, публикуется впервые  
**ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ,** 1979, «Танец» №4, (на венгерском языке).

### ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН

Публикуется впервые

**В отсутствие Баланчина,** 2004, в сб. «Век Баланчина», СПб: Аврора.

**Я вижу музыку,** (к столетию), 2004, ЧП, 4.2

**ПЕТР ГУСЕВ,** 1984, вкладыш в программу, 24.12.

**ЛЕОНИД ЯКОБСОН.** В честь Якобсона, 1994, МТ, №7-8.

**МИХАИЛ ГАБОВИЧ.** Габович пишущий и говорящий, 1997, в сб. «Михаил Габович: Статьи. Воспоминания о М. М. Габовиче», М.: Искусство.

**МАРИНА СЕМЕНОВА,** 1988, М.: Большой театр.

### СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ

1960, в сб. «Художники Ленинграда», Л.: Художник РСФСР.

1971, в сб. «Ленинградские художники театра», Л.: Художник РСФСР.

### ГАЛИНА УЛАНОВА

**Первое слово,** 1960, ТЛ, №30.

**Улановой больше нет,** 1998, РТ 24.3.

### ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА

1964, Послесловие к кн. «Я – балерина», М.: Искусство.

**Две жизни Вечесловой,** 1995, МТ, № 2.

### КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ

1960, ТЛ, №31.

1995, вкладыш в программу.

### ВАХТАНГ ЧАБУКИАНИ

1960, ТЛ, №36

**Вахтанг,** 1995, МТ, №3-4

**НИКОЛАЙ ЗУБКОВСКИЙ,** Николай Александрович, 1993, в сб. «Николай Зубковский: Статьи и воспоминания о Зубковском: Творческое наследие», СПб.: Андреев и сыновья.

**НИЯЗИ,** 1961, ЗСИ, № 6.

**НАТАЛЬЯ ДУДИНСКАЯ.** Умерла Дудинская, 2003 МТ, №2-3.

**ГАЛИНА ИСАЕВА,** 1961, ТЛ, №9.

### АЛЛА ШЕЛЕСТ

1960, ТЛ, №40.

**25 лет назад**, 1962, ЗСИ №16.

**Алла Шелест была запоздалой звездой**, 1997, МТ.

**Умерла Алла Шелест**, 1998, МТ, №9-10.

**ИННА ЗУБКОВСКАЯ**, 1960, ТЛ, № 45.

**НИНЕЛЬ ПЕТРОВА**

1960, ТЛ, №28.

**Она чувствует танец, как процесс бегущей жизни**,

1994, ЧП, №38.

**ТАХИР БАЛТАЧЕЕВ. Порвалась связь времен**, 1997, МТ, №7-8

**ИГОРЬ БЕЛЬСКИЙ. Памяти Бельского**, 1999, МТ, №7-8.

**АСКОЛЬД МАКАРОВ**

1961, ТЛ, №2.

**Актер счастливой судьбы**, 1972, С, 29-3.

**Неформальный лидер**, 1995, МТ, №5.

**БОРИС БРЕГВАДЗЕ**, 1960, ТЛ, №43.

**ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ**

**Рождение балетмейстера**, 1958, ТЛ №38.

**Юрий Григорович**, 1997, в сб. «Браво, мастер!», М.: Жар-птица.

**ОЛЬГА МОИСЕЕВА**, 1961, ТЛ, № 14.

**АНАТОЛИЙ САПОГОВ. Редкий талант**, 1968, ТЛ, №38.

**НИНЕЛЬ КУРГАПКИНА**, 1957, ЗСИ, № 7.

**ГАЛИНА ИВАНОВА**, 1997, МТ, №9-10.

**ИРИНА ГЕНСЛЕР**, 1959, ТЛ, №26.

**ИГОРЬ УКСУСНИКОВ**, 1960, ТЛ, № 28.

**АЛЛА ОСИПЕНКО**

1961, ТЛ № 6.

**Гармония танца**, 1975, С, 12.6.

**Юбилей балерины**, 1997.

**ИРИНА КОЛПАКОВА**

1958, ТЛ, № 4

1961, ТЛ, №10.

1980, ЛП, 10.3.

**Отзыв о сценических работах, представленных на премию**, 1980, публикуется впервые

**Счастливый случай**, 1982, С, 24.3.

**АЛЛА ОСИПЕНКО И ИРИНА КОЛПАКОВА. Яркие дарования**, 1960, ЗСИ, №5.

**АЛЕКСАНДР ГРИБОВ. Танцующий актер**, 1958, ТЛ, №2.

**НИНА ТИМОФЕЕВА. Одетта-Одиллия**, 1955, Т, №5.

**РУДОЛЬФ НУРИЕВ**

**От него многого ждут**, 1960, С, 22.11 ,

Его талант не сводится к природным данным, 1960,  
ЗСИ

Поздняя встреча, 1990, ИЛ, № 6

Памяти великого танцовщика, 1993, Невское время,  
13.1

АЛЛА СИЗОВА, 1963, в машинописном сб. «Литература и искусство».

**НАТАЛЬЯ МАКАРОВА**

После долгого отсутствия, 1989, Т, №11.

Спасение души, 2000, МТ №5-6.

**НАТАЛЬЯ БЕССМЕРТНОВА.** Памяти Бессмертной, сб. «Незабываемая», 2008, «Театралис».

**МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ**

Вопреки традиции, 1973, С, 20.5.

Вечер с Барышниковым, 1974, С, №3

ГАЛИНА МЕЗЕНЦЕВА. Увидеть белого лебедя, 1980, С,  
13.12.

АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВА, 1980, Публикуется впервые.

УЛЪЯНА ЛОПАТКИНА. Можно ли не сказать? 1995, МТ, №  
6-7

АНАСТАСИЯ ВОЛОЧКОВА. Спасительное естество, 1996,  
МТ, №7-8.

## Реплики

Назовите их имена, 1955, Т, №11.

Сколько антрактов? (Размышление в антракте), 1957, ТЛ,  
№26.

Сто лет на сцене, 1957, Н, №2.

Балет на широкий экран, 1958, ЗСИ, №7.

Первые впечатления, 1958, ЗСИ, №3.

На рядовом спектакле, 1962, ТЖ, №1.

С точностью профессионала, 1962, ТЖ, №1.

Спасение прошлого, 1963, Т, №11.

«Раймонда» и другое, 1994, МТ, №11-12.

«Воскрешение», «Гойя», Симфония Бизе, 1996, МТ, №9-10.

Об аутентичности, 1996, в сб. Пермский  
ежегодник. Хореография, Пермь: Арабеск.

О конкурсе «Майя», 1996, ЧП, 25.12.

Гастроли Большого балета, 1998, МТ, № 1-2.

Воскресший пролог «Спящей», 1998, РТ, №74.

Балеты Ратманского, 1998, МТ, №9-10.

**Поэль Карп**

**Полвека с балетом**

**Том II**

Подписано в печать 02.08.2018 г.  
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 25,5. Тираж 50 экз.  
Заказ № 4946.

Отпечатано с готового оригинал-макета заказчика  
в ООО «Издательство “ЛЕМА”»  
199004, Россия, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., д.28  
тел.: 323-30-50, тел./факс: 323-67-74  
e-mail: [izd\\_leva@mail.ru](mailto:izd_leva@mail.ru)  
<http://www.lemaprint.ru>