

“До меня уже все было. Кроме меня”

К 100-летию со дня рождения Василия Вайнонена

21 февраля исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося российского балетмейстера Василия Ивановича Вайнонена.

Мы предложили рассказать о нем его сыну, журналисту, много лет проработавшему в нашей газете.

В 1943 году отец возобновил в филиале Большого театра свой “Щелкунчик”, впервые поставленный им на Марининской сцене еще в 1934 году. В спектаклях театра часто были заняты дети из балетной школы, где я тогда учился.

“Щелкунчик” мы любили особенно. Танец завораживал не меньше, чем музыка Чайковского, они сливались настолько, что, когда музыка звучала отдельно, например, по радио, у меня всегда возникало чувство какой-то недостаточности, ополовиненности художественного впечатления.

Посчастливилось мне выступать и в другом знаменитом отцовском балете – “Пламени Парижа” Б.Асафьева, который впервые был поставлен Вайноненом в Мариинском театре в 1932 году, а в 33-м перенесен в Большой. “Посчастливилось” – не дань трафарету: “Щелкунчик” и “Пламя Парижа” – два самых сильных театральных впечатления моей жизни. На репетициях нам иногда разрешали оставаться в зрительном зале, и мы старались посмотреть спектакль с разных точек – от партера до галерки. А у меня был еще свой секретный уголок – колосники, куда я однажды забрался тайком. Там, в сценическом поднебесье, я впервые почувствовал, насколько богато оттенками может быть переживание прекрасного...

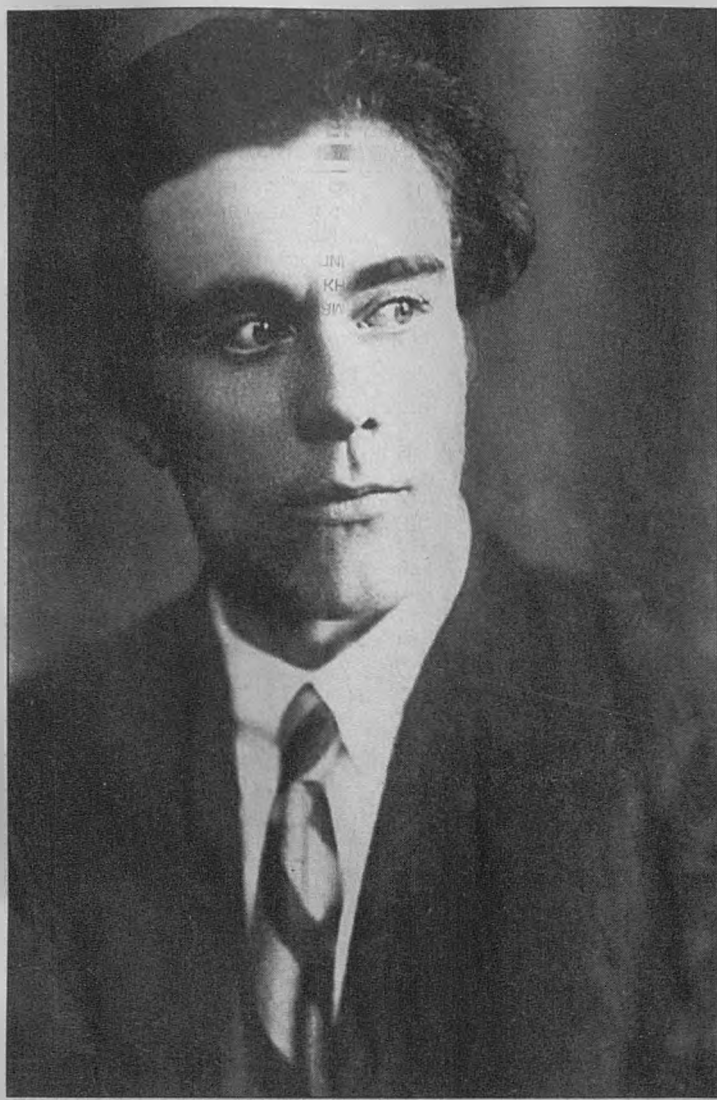
Снова я в тайнике. Как большие ступени, ведущие к чему-то важному и значительному, передо мной чередуются в “Пламени Парижа” леденящий холод дворцовой “Сарабанды”, гипнотически страстная, взрывная сила “Басков”, степенное лукавство “Овернского”, дикий огонь площадной “Карманьолы”, триумфальная строгость финала. Говорящими, красноречивыми видениями с моей высоты все ходы и перестроения танцующих, то бездушно-линейные, то стихийно-порывистые, то изменчиво-симметричные, как в цветном калейдоскопе.

Но пора, кажется, спускаться с колосников на землю. Из двенадцати балетов, созданных Вайноненом, пережили автора только “Пламя Парижа” и “Щелкунчик”. Если спектакль сохраняется в репертуаре хотя бы несколько десятков лет, это можно считать доказательством высокого качества постановки. Отсюда тем не менее, как полагал отец, отнюдь не следует, что справедливо обратное. Уж кто-кто, а он-то знал, что безвременная смерть произведений хореографии во множестве случаев кощунственно рассматривать лишь как следствие творческой неудачи или тем паче естественно-го старения. Он называл это “неестественным отбором”.

Отец не очень-то любил водить пером, давать интервью, но помнятся его мысли и наблюдения, которые он высказывал волху по разным поводам. “Пляска – не жена Лота: оглянешся – не окаменеет” – такое неожиданное сравнение относилось к хореографии, нередко пренебрегающей собственным прошлым опытом.

– Как это можно, – задавал отец риторический вопрос, – почитать в России балетмейстером только на том основании, что кончил в ГИТИСе (“кончить в чем-то” – оборот еще чеховских времен. – Н.В.), если ни разу не видел “Петрушку” Фокина, “Весну свяченную” Нижинского, “Иосифа Прекрасного” Голлеизовского, “Ледяную деву” Лопухова? Как можно придумать что-нибудь свое, если тело не помнит всего, что до тебя уже придумали?”

Еще в юности он для себя выработал принцип и меня потом на-



Н. Вайнонен

ставлял: “Всему учись, ничему не подражай! До меня уже все было. Кроме меня”.

Где бы отец ни был, он впитывал, как губка, внутренний смысл и внешний рисунок людских повадок и нравов, будь то финская деревня Сигалово под Петербургом, где половина жителей носила фамилию Вайнонен, питерская набережная, где с матросами “нзпачки ходят пачками”, или московская площадь, где даже милиция и комсомол боялись сунуться в кипятлок Всемирного молодежного фестиваля. От таких наблюдений, от городской и деревенской улицы – многие его номера, начиная с первых, сделанных в 20-е годы (“Яблочко”, “Прогульщики”, “Финский”) до самых последних, поставленных на рубеже 50 – 60-х годов (“Негритянские куклы” – под этим названием был зашифрован “развратный”, “членовредительный” рок-н-ролл, “Чабаны”, “Космос”...). Свой излюбленный метод танцевальной зарисовки, или этюда с натуры, он применял и на эстраде, и в театре. Многие его балеты, неосуществленные сценарии народны не в тупо идеологическом, а в нормальном, то есть танцевальном и событийном смысле слова. Бытовой, фольклорный, характерный, классический танец хореограф всегда стремится насытить красноречием не просто души и чувства, но поступка и поведения.

Работая над книгой об отце, мы с мамой, Клавдией Армашевской, пользовались каждым удобным случаем, чтобы поговорить с артистами, помнящими Вайнонена. Писали о нем при жизни, да и сейчас пишут по-разному. Но говорили в беседах с нами на удивление сходно, особенно те, кто с ним работал: “У Василия Ивановича всегда было, что танцевать, и было, что играть!”

На первых репетициях он обычно требовал: “Танцуйте пока пусть грязновато технически, но в характере!”

Как особенно ценную черту таланта балетмейстера наши собеседники отмечали богатство и разнообразие его танцевальной речи. В самом деле, на сцене одного только Мариинского театра всего за каких-нибудь семь-восемь лет, на которые пришелся самый плодотворный период его работы, отец

создал спектакли, не просто разные по танцевальному языку, а в чем-то противоположные друг другу – не друг с другом не спорящие! Буйная фантазия “Золотого века” (первой постановки балета Шостаковича), переварившая целую груду ингредиентов – от варьете до русской пляски, от плакатности стадионов и площадей до меланхолии модных гостиных. Строгая, почти что “научно” достоверная и одновременно такая живая, сочная правда танцевальной речи французской знати, крестьян, ремесленников... Ведь это не легенда, а достоверный факт, что жители Нижних Пиренеев признали танец басков за свой, хотя он с начала до конца плод фантазии балетмейстера, никогда не видевшего, как танцуют настоящие баски, и опиравшегося только на подлинную народ-

ную музыку. Чистая и совершенная, добрая и теплая классичность “Щелкунчика”, впитавшая все лучшие лексические и стилистические традиции Петипа. Яркий характерный, образно точный классический язык “Раймонды”, обретшей благодаря творческой смелости Слонимского и Вайнонена естественную и убедительную танцевальную и музыкальную драматургичность. И “Партизанские дни”, самое, быть может, дорогое и многострадальное детище отца, где основой хореографии стал народный танец, оказавшийся способным не только участвовать в дивертисментах, но и вести танцевальное действие, рисовать характеры. Вряд ли есть в истории хореографии второй такой пример, когда аранжированный народный танец был бы использован как образный язык полнометражного сюжетного спектакля.

Такое многообразие, охватывающее все ипостаси танцевального искусства, к тому же на столь коротком отрезке времени, – явление, насколько я могу судить, для балета уникальное.

Каким поверхностным, далеким от истины уже благодаря одному только примеру Вайнонена выглядит долгое время бытовавший разговор 30-м годам как времени “драмбалетного зстоя”, сменившего период “смелых экспериментов”. Отец не любил этого слова – эксперимент и сам себя экспериментатором никогда не считал, хотя и вышел как хореограф из 20-х годов. Говорил: “Я не ставлю опытов. Я ставлю балеты”. Или еще, по поводу танца модерн: “Кажется, балет пошел вперед не оборачиваясь. Наверное, поэтому стало так много изобретателей велосипедов”.

Для него не было противоречия между танцем как зримым языком

зримый художественный результат. Сегодня его творчество этого аргумента почти полностью лишено. “Золотой век”, настоящий пир музыкальной и танцевальной фантазии, критика обвинила в эклектизме, “мюзик-холлности”, обозвала “легализацией приспособленчества” к “идеологии западного кабака” и приклеила спектаклю ярлык – “не советский”. “Партизанские дни” в их первой редакции (1936), соответствующей замыслу авторов (либретто В.Вайнонена и В.Дмитриева), имели ошеломляющий успех. Но раздался голос о несостоятельности претензий фольклора на монопольную роль в балете, об угрозе для классики. У страха в те годы глаза были велики. А искусствоведы в штатском усмотрели в спектакле “партизанщину” и предписали показать на сцене “партийное руководство”. Пришлось прибегать к ненавистной отцу “речевой” пантомиме, плоским мизансценам, чтобы изобразить, к примеру (цитирую брошюру с содержанием балета), как “командир обсуждает со своим штабом план действий, чтобы напасть на белых с тыла и тем самым помочь движению Красной Армии”. Героико-романтическая “Милица”, на редкость цельная и законченная работа Вайнонена и Асафьева, отличавшаяся стремительным лаконоизмом действия, органичным взаимодействием (отец говорил – взаимодействием) народного и классического танца, сошла со сцены в одночасье по причине столь же “исторической”, сколь и банальной: Сталин поссорился с Тито, а спектакль был о борьбе югославского народа с фашистами.

Отец никогда не состоял в партии, на его совести нет ни одного “парбалета” вроде печальной памяти “Рубиновых звезд”, после про-

самоуверенный профан. Сегодня считать для хореографии ответными, заслуживающими снисходительной иронии темы народной жизни, героики, воли к свободе возможно лишь с точки зрения все той же идеологической заданности, только вывернутой по новой моде наизнанку.

Не это ли отвращает внимание театров от таких вершин хореографии, как “Баски”, сцена казачьей свадьбы в “Партизанских днях”, сербское “Коло” из “Милицы”, “Бессарбаская рапсодия”, белорусский “Крыжачок”, курдский танец и “Шалах” из “Гаянэ”... Я уж не говорю о шедеврах Вайнонена в классике. Еще каких-нибудь десять лет, и будет поздно. Помнящие умрут.

Он очень любил природу. Кроме прочего – за правду: ее обманы – детские, для игры или защиты: “В природе бывают только маски, но лжи – никогда”. Отец был очень придирчив к себе, часто переделывал готовое, полагая, что правда в хореографии – это то, чего языком танца уже лучше не скажешь. В этом причина, почему отец в своих редакциях классики сохранял танцы предшественников, которые считал такими вершинами. Так было в его постановках “Раймонды”, “Арлекинады”, “Спящей красавицы”. Похвалой в его устах звучали слова: “Вершина простоты!” Предостережением: “Если стало получаться чуть-чуть красивей красоты, пооди погуляй на природе!”

Помню его рассказ, как на репетиции молодая артистка несла на плече бутафорский кувшин. Она очень старалась, но выходило нарочито и неуклюже. На недоуменный вопрос, как она несет кувшин, артистка без запинки ответила: “По системе Станиславского!” – “Бывает, в балете ум в ноги уходит, а бы-

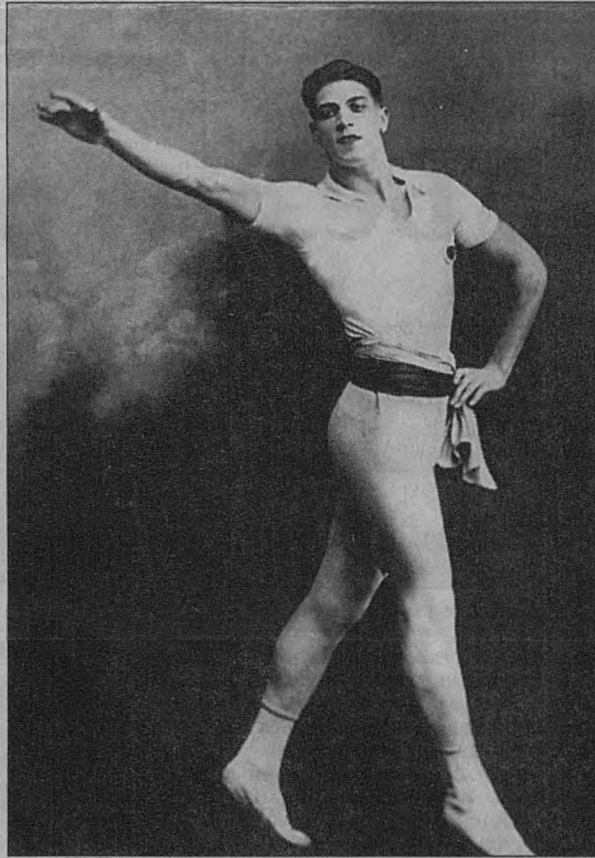
– Я не смотрю, я танцую сам! – был ответ.

Впрочем, можно было и не спрашивать. Мы видели, как это происходит. Приходила пианистка. Вайнонен сосредоточенно, по многу раз прослушивал музыку, прося повторить отдельные места. В паузах, сидя на стуле, бледный и отрешенный, сам себе подшептывал, пошевеливал руками и ногами. Движения танца, исполняемые лишь намеком, непосвященному могут дать повод подумать бог знает что. Своего репетиционного зала или хотя бы домашнего зальчика отец за сорок лет работы ни разу не имел. Когда мы жили в Москве в Дубровках, соседями по квартире была большая рабочая семья. Если кто-нибудь из них оказывался случайным свидетелем домашней работы балетмейстера, то потом на общей кухне маму спрашивали, как он себя чувствует. Но вот наступал решающий момент. Сидящий на стуле человек срывался с места и на маленьком пятнышке между диваном, шкафом и трюмо начинал неистово отплясывать. Пианино гремело, рубаха взмокала от пота, квартиру сотрясал гневный вопль: “А-а, ч-черт!” Это дядя Вася больно ударился обо что-нибудь рукой. Соседи очень отца зауважали: тяжелый труд!

В его подсознании, в прочной и цепкой эмоционально-моторной памяти накопился за годы громадный запас танцевального “строительного материала” – окрашенные национально, социально, индивидуально выразительные жесты, мимические штрихи (“лицо тоже должно танцевать!”), красноречивые повадки, походки, манеры человека подвижного. Долгие годы он вынашивал замысел, увы, неосуществленный, балета под на-



Слева: Р.Стручкова в спектакле “Гаянэ”. 1957 г. В центре: сцена из спектакля “Пламя Парижа”. Справа: В.Чабукяни в спектакле “Пламя Парижа”. 1936 г.



создал спектакли, не просто разные по танцевальному языку, а в чем-то противоположные друг другу – не друг с другом не спорящие! Буйная фантазия “Золотого века” (первой постановки балета Шостаковича), переварившая целую груду ингредиентов – от варьете до русской пляски, от плакатности стадионов и площадей до меланхолии модных гостиных. Строгая, почти что “научно” достоверная и одновременно такая живая, сочная правда танцевальной речи французской знати, крестьян, ремесленников... Ведь это не легенда, а достоверный факт, что жители Нижних Пиренеев признали танец басков за свой, хотя он с начала до конца плод фантазии балетмейстера, никогда не видевшего, как танцуют настоящие баски, и опиравшегося только на подлинную народ-

музыки и танцем как языком жизни, способным выражать и духовное, и событийное ее содержание, живописать и обобщенные образы, и конкретные характеры. Танец для отца был един, синкретичен, а различные его виды и формы он рассматривал всего лишь как разные наречия общечеловеческого пластического языка, война между которыми нелепа и губительна.

Увы, именно в этой войне, ужесточенной идеологической нетерпимостью, погибло большинство постановок Вайнонена. История беззащитна. История балета особенно. Старые критические штампы почему-то застревают в книгах и головах прочнее припечатанных ими произведений. Отец считал, что в дискуссиях о балете словами можно доказать что угодно, единственный неопровержимый аргумент –

вала родивших в балетной труппе Большого театра подпольный лозунг: “Руби новые звезды!” Но он всегда безразлично морщился, если кто-нибудь в своем кругу охотился за дешевым успехом с помощью издевательского такого сорта. “Уклад жизни”, о котором он мне писал (определенней мешала выразиться цензура, которой подвергались письма в приграничную область), на том и держался, что революция пожирала не только своих детей, но и ею же внушенную им веру в свободу, равенство и братство. Власть искажала и профанировала совершенно естественные, нормальные творческие цели и идеалы. Свободить эту тяжелейшую духовную драму к плоской банальности добровольного или вынужденного конформизма – а такое проскальзывает в печати поныне – может только

вает и горе от ума”, – резюмировал отец.

Для него за этим каламбуром стояло многое. В 30-е годы было принято для постановки балетных спектаклей приглашать драматических и оперных режиссеров. Отец от них многому научился. Но нередко у него прорывалась и глухая досада, особенно во время работы над “Пламенем Парижа”: он видел, как портят спектакль неорганичные для балета, надуманные режиссерские построения, и вскоре сумел, хоть и не без труда, от них решительно избавиться.

– В балете, – не уставал он повторять, – один Творец, один Бог – балетмейстер! Ангелы – только подмастерья.

Мы с мамой как-то спросили его, где он находится, сочиняя танец, на сцене или в зале?

званием, подсказанным одноименной песней: “Всю-то я вселенную проехал...”

Отец был, как я убежден, прирожденным реалистом в хореографии. И, конечно, великим романтиком. Сегодня стремление балетмейстера говорить языком танца о жизни вот за этим окном, на этой улице, в этой стране кому-то, может быть, покажется странным. Да он и сам говорил: “Балет – не газета!” А может быть, наоборот, близится время, когда искусство танца, исчерпав резервы внутреннего саморазвития за счет собственных соков, испытает нужду в соках жизни. И универсальные дарования сродни таланту Вайнонена снова окажутся востребованными.

Никита ВАЙНОНЕН