

Пережив черные дни, балетная труппа Мариинки ответила на выпавшие испытания так, как и подобает великому, а главное — живому театру: блестящим спектаклем. Премьера «Симфонии до мажор» на музыку юношеской симфонии Жоржа Бизе приложилась к цели. Мы не напрасно ждали ее без малого сорок лет — с тех пор, как увидели неуязвимый шедевр Баланчина (у французов он назывался «Хрустальный дворец») на гастролях парижского театра Гранд Опера весной 1958 года. Ждали и дождались, хотя, конечно, сорок лет — срок немалый, невозможный. Срок работы почти двух поколений балетных артистов. Впрочем, некоторые яркие имена из предшествующего поколения можно прочесть в программе — но лишь в перечне репертуаров, а не в списке артистов. Что они чувствуют, что думают, о чем предпочитают молчать — можно лишь догадаться. Когда я по неосторожности об этом заговорил, глаза Татьяны Тереховой увлажнились, и только тут я понял, какая это большая тема. Жизнь без Баланчина, жизнь вне Баланчина — несчастье для умных и подлинно современных балерин, жизнь прожитая впустую. (То же относится и к зрителям, и к нам — критикам-искусствоведам.) А ведь Татьяна Терехова репертуаром не была обделена, и ведь в Мариинке уже ставились три баланчинских балета. Но «Симфония до мажор» не ставилась, «Хрустальный дворец» не шел (были показаны лишь две части), самый ослепительный и самый представительный образец современной хореографии оставался недоступным. И дело было не только в юридических обстоятельствах, авторских правах или цензурных помехах. Существовала, по-видимому, какая-то психологическая черта, вступить за которую было небезопасно. Существовал невысказанный страх — боязнь не справиться, оскандалиться, провалиться. И это при самоощущении, которое создавалось множеством лет, которое поддерживалось многими авторитетами: лучшая труппа в мире, лучшие солисты, лучший кордебалет, лучший классический танец, лучшие классические руки. А если лучшая труппа не осилит лучший балет? Или станцует не по его, а по своим законам? Примеры адаптации Мориса Бежара, Ролана Пети и того же Баланчина мы уже видели в прошлом, но в данном случае подобное исключено, так может быть и не стоит искушать судьбу, не стоит гоняться за синей птицей? Вполне возможно, что подобные осторожные мысли и сдерживали чей-то порыв, но порыв всегда был, и вот теперь этот порыв реализовался. Помолодевшая и даже, как кажется, сильно помолодевшая труппа отменила страхи, боязни, психологические комплексы и уже тем самым замечательно хороша, замечательно современна. Без этого чувства внутренней свободы танцевать Баланчина нельзя. Одна виртуозная техника тут не поможет. И темпы Баланчина, его неудержимые темпы, о которых по-разному говорят: с восторгом, с ужасом или же совершенно спокойно, как о норме сегодняшней хореографии, если не о норме сегодняшнего дня, — эти пресловутые темпы вполне доступны только тем, кто не сдерживают внутренние оковы. Темпы Баланчина — темпы жизни, вырвавшиеся из оков, темпы юности, освободившиеся от предрассудков.

Конечно же, встреча двух школ не могла пройти без сучка и задоринки, и на эту тему мы еще поговорим, но пока что оценим немаловажный факт: было, наконец, осознано, что постановка «Симфонии» в Мариинском театре — это действительно встреча двух школ, а не возвращение блудного сына на родную сцену. В прошлом об этом твердилось не раз, и хорошо известно, как резко реагировал сам Баланчин на подобные пустые речи. Из чего вовсе не следует, что «у него» все лучше, чем «у нас», что школа Баланчина есть абсолютный прогресс, а школа Мариинки застряла во вчерашнем дне и являет собой упадок, что m-r В (мистер Би — так Баланчина зовут в западном мире) и только m-r В знает верную дорогу. Дорог много, и это тоже одна из примет нашего века. О чисто технологических различиях баланчинской и петербургской школ судить не берусь, хотя некоторые из них очевидны. Скажу о другом и прежде всего о том, что, в отличие от школы Баланчина, петербургская школа не персонафицирована, не связана с каким-то именем, не служит какой-то индивидуальной воле. Даже Пети не все подчинил себе, а во многом подчинился сам — понятным ему нерушимым законам. Только поэтому он смог работать балетмейстером так долго, более сорока лет, и только поэтому под конец жизни сумел осуществить прорыв в сторону симфонического балета. А всякая попытка придать петербургской школе слишком индивидуальный характер немедленно пресекалась. Срабатывали невидимые механизмы, великий инстинкт самосохранения давал о себе знать, и Михаил Фокин оставался у Дягилева, Федор Лопухов перешел в Малюту, Юрий Григорович уезжал в Новосибирск, а затем и в Москву. Подобными же маршрутами из Мариинки уходили и слишком своеобразные артисты.

Но при этом петербургская школа никогда не была закрытой системой, как школа Баланчина, и герметизм ее очень условный. Слова Достоевского о «всемирной отзывчивости» характеризуют и ее. На сцене Мариинки шли и идут балеты, поставленные на самых различных сценах. В Липецком центре, где дает свои спектакли Нью-Йоркский городской балет, ничего подобного не увидишь. Это сравнение можно продолжать, но лучше вернуться к «Симфонии», постановка которой иллюстрирует все сказанное выше. Артисты танцевали чисто и легко, как того требует Баланчин, но и предельно выразительно, как того требует наш обычай. При том, что выразительность по Баланчину — это точность прежде всего, точность и опять-таки точность. При том, что демонстративно нейтральное поребра Баланчина — жестко-импульсивное и ритмически расчлененное — лишало петербургских балерин главного средства выразительности — певучих нервных рук, а что могут сделать такие руки, показала, уже в премьерные дни, Ульяна Лопаткина, станцевавшая «Умирающего лебедя» в концерте (станцевала очень по-своему, в неадекватно нежной и столь же неадекватно экспрессивной манере). Забегая вперед, скажем, что в «Симфонии до мажор» Лопаткина высоко поднялась над различиями обеих школ, продемонстрировав то, что может быть названо абсолютным танцем. Ее отрешенный полет захватил зрительный зал, и медленная вторая часть стала кульминацией этого сверхдинамичного спектакля.

Недостало спектаклю одного: общения между партнерами, общения в танце. Казалось бы, какое общение в бессюжетном балете! И тем не менее строго профессиональное общение у Баланчина — не является таким уж странным. В случайном и минутном общении партнеров рождается общение мужчины и женщины, общение живых людей; сложную поддержку может пронизать слабый, а порой и сильный ток; отсутствующий взгляд может внезапно, хоть и на короткий срок, зажегся. Такова философия жизни и таков подтекст Баланчина. Его надо уметь почувствовать, отдавая всего себя насыщенному и даже перенасыщенному баланчинскому тексту.

Текст Баланчина следует за текстом Бизе, в искусном рисунке и изысканных фигурных фиксированных движениях музыкальной материи и строй музыкальной формы. Тема, разработка, реприза, общая интонация, динамическая игра, наконец, само звучание оркестра, его инструментальный колорит, его подвижность — все это перенесено на хореографический язык с мастерством, поистине гипнотическим. И никакой программности — того, что искал в музыке другой великий балетмейстер-симфонист, единственный соперник Баланчина — Леонид Мясин. Лишь только архитектура симфонии, лишь только божественная красота и божественный умysł этого жанра. Двойное название балета — «Хрустальный дворец» и «Симфония до мажор» говорит именно об этом, но еще и о другом. Баланчин ставит балет о балете. Если попытаться одним словом ответить на вопрос, в чем его смысл, то этим словом может быть слово «гений». Ансамблевый гений классического балета, структурный гений большого классического па, каждый из которых частей которого — антре, адажио, вариации, коду — Баланчин хореографически разукрасил и симфонически развернул, расчленив в пространстве — на полушария и на ряды, и соединив во времени — в потоке танца. «Хрустальный дворец» — ода в честь дансанта логики большого классического па и одновременно ода в честь дансанта гения классического балетной труппы. Сюжет бессюжетной «Симфонии до мажор» — коллективный триумф и коллективное торжество, ликующая победа того, что объединяет артистов, над тем, что разъединяет, общей коды каждой из четырех отдельных частей, общего ритма над индивидуальным ритмом каждой из четырех ведущих пар, общего плана над иерархически расчлененной мизансценой, где солисты впереди, двойки чуть позади, а кордебалет у задника, на артерсцене. Проще сказать: Баланчин ставит и в сложном композиционном построении точно фиксирует тот сказочный, счастливый, неповторимый миг, когда столь непохожие друг на друга, так яростно конкурирующие эталны, звезды, премьеры, премьеры забывают о вчерашних обидах, о вечной вражде и открывают в себе давно утраченный, ушедший вместе с юностью вкус общения, вкус радостного восхищения друг другом — почти как в печальной песенке Булата Окуджавы. Потом все вернется на круги своя, но здесь нет времени думать о «потом», стремительный танец запрещает думать о «потом», как и не дает повода думать о том, что было: финал балета погружает в «сейчас», волшебным образом устраняя дистанцию между эталнами, психологическую, а также

техническую пропасть между солистами и кордебалетом.

Еще и поэтому балет называется «Хрустальным дворцом» — дворцом чудес, и «Симфонией» — праздником согласия, совместности и единства. И поэтому его конструктивной основой стал спор полифонии и уни-

сона. Полифонический дар Баланчина здесь как будто бы достигает предела, финал балета — полифоническая феерия, полифонический фейерверк. Подобно жонглеру-циркачу-виртуозу, который вертит в разные стороны огромные тарелки, все время увеличивая их число, а стало быть и риск ошибиться, Баланчин выводит на сцену все новые и новые группы, манипулируя ими азартно, рискованно, но и абсолютно уверенно, весело и легко. Смысл слова «аллегро», что значит «весело», становится очевидным. А искусствоведческое слово, уместное тут: «эвритмия», впервые введенное в оборот Лесьертом (между прочим — родным дядей Бизе) совсем для других целей. Цели Баланчина — артистические, эвритмию он преломляет через призму классического балета. Какими только встречными или возвратными путями ни движутся малые ансамбли, какие только головокружающие комбинации ни следуют одна за другой, одна из другой, но постоянно сквозь это бронуемое движение отчетливо проступает мираж кристально четкой формы, большого ансамбля, «Хрустального дворца» — это сверкающее видение время от времени материализуется в развернутой пространственной мизансцене. И тогда наступает кульминационный

ВАДИМ ГАЕВСКИЙ

ЮНОШЕСКАЯ СИМФОНИЯ БАЛАНЧИНА В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

И жить торопится, и чувствовать спешит...

П. Вяземский



Джорж Баланчин в 1941 году
фото George Plaff Lynes из собрания Dance Collection, New York Public Library

момент — момент выброса ансамблевой энергии (что-то похожее на выброс энергии солнца): большой батман в унисон по сторонам сцены, у несуществующей палки, и большой прыжок — посередине. «Хрустальный дворец» оказывается идеальным репетиционным классом, еще одна дистанция стирается, сходит на нет: дистанция между балетными спектаклем и рабочим экзерсисом.

Уже поэтому Баланчин любил обрывать своих балерин в рабочий костюм — лютарду и в коротенькие пачки, не искажающие работу ног и тела. И потому же не любил роскошных костюмов и декораций, взятых напрокат из бабушкиных сундуков и из зала-спектаклей XIX века. Впрочем, «не любил» — сказано слишком мягко. Презирал, осмивал на словах, вытеснял из практики и моды. Неистребимая пошлость балетного театра — его главный враг, как и пошлость вообще, пошлость ума, души, слов и жестов. Уверен, что Баланчин повторил бы горделивые и даже высокомерные слова Иосифа Бродского о том, что «пошлость человеческого сердца безгранична». Баланчин тоже так думал и примерно подобное убеждение положил в основание своего театра. Вот тут-то и лежит водораздел между Баланчиным и балетом XIX века. Балет XIX века не боялся этой пошлости, да и не считал ее таковой. То, что Баланчин назвал бы пошлостью, балет XIX века называл бы человечностью и, конечно, был бы прав. В сходном смысле высказывались и Толстой, и Чехов. Но и Баланчин в своем высокомерии тоже не одинок. Его единомышленники — Стравинский, Набоков, Дягилев, молодой Прокофьев. Все они были чувствительны, как дурной болезни, сентиментальности, как чумы, и все они были убеждены, что гений — это высшее мастерство и что гений — это гордыня. С юных лет они культивировали и сверхмастерство, и гордыню, точно предчувствуя, в какие униженные положения поставит их жизнь, как история унижит почти всех людей, как политическая конъюнктура унижит искусство. Гордыня художников в наш век — не библийский грех, но трагический выбор. Бремя гордыни они буквально взирали на себя, чтобы отстоять личную честь и достоинство профессии, достоинство искусства. В наши дни этот же жизненный план осуществит уже упомянутый Иосиф Бродский. Примечательно к балету его фраза о «пошлости человеческого сердца» означает ту слабость, которая заставляет мужчину плакать, а женщину сходить с ума, их обоих — искать каких-то невозможных потусторонних встреч, жить в прошлом и прошлом, не уметь и не желать освобождаться. Иначе говоря, ту слабость, из которой возник балет «Жизель» и несравненный второй акт «Жизели». А в балетах Баланчина уходят не оборачиваясь и расходятся навсегда, зная, что расходятся навсегда, и не удивительно, что «вторых», потусторонних актов Баланчин не ставил и что в огромный репертуар Нью-Йоркского городского балета «Жизель» не входила. К тому же «пошлость человеческого сердца» вульгарна и портит божественный проект, хрустальный дворец наводняет слезами. «Хрустальный дворец» самого Баланчина чист, потому что свободен от слез, это драматичный, но и бесслезный балет, как, впрочем, и все баланчинские балеты. Страда-

ние в дуэте второй части утасно, не разрушает бесконечной парящей капители, не выглядит истерикой, криком или воплем; лишь легкая тень обморока ложится на дуэт, лишь изредка и на кратчайший миг даже не рывк неуловимые перебои ритма.

Именно так рвутся узы в театре Баланчина.

И так рвутся сердца в его, казалось бы, бессердечном театре.

Конечно же, устраивая «пошлость» и не желая потакать слабостям, самым невинным, Баланчин должен был устранить из балетного спектакля сюжет — носителя всех пошлых интриг и провокатора всех пошлых переживаний. Что он и сделал раз-навсегда, оставив артиста и зрителя один на один с чистым мастерством — мастерством гениальным.

И более того, гениальными обстоятельствами из страны в страну, множество раз — уже в Америке — побывавший на грани катастрофы, большой, без одного легкого, эмигрант запретил себе и артистам эксплуатировать мотив неприкаянности, а тем паче — ностальгическую тоску, повелел сбросить и выкинуть нибб неудачника (вместе с остальным театральным гардеробом) и приказал выступать в образе художника, не знающего несудач, того, что дарит всем и всегда, а не того, что ждет от других и от судьбы подарка. Таким царским подарком и стал «Хрустальный дворец», поставленный вне контракта и за баснословно короткий срок: всего лишь за две недели. Приглашенного перенести на сцену Гранд Опера три уже существовавших балета Баланчина восхитила музыка Бизе и очаровали парижские артисты. Из этого восхищения возник бессмертный балет. Баланчин и не искал стимулов более серьезных.

Встреча с малоизвестной партитурой Бизе была, конечно, величайшей удачей Баланчина. Бизе был понятен и близок как родной брат, как если бы композитор Бизе написал музыку для балетмейстера Баланчина, по его заказу. Партитура Бизе кажется музыкальным аналогом хореографии Баланчина, переводом на язык музыки хореографического текста. Это поразительное впечатление, этот парадоксальный эффект возникает потому, что все переплетено: музыка сверхдансанта, а хореография сверхмузыкальна; и в музыке, и в хореографии конструкция и движение играют объединяющую главную роль («вечное движение» — так построен финал), очевидно, наконец, и стилистическое единство. Бизе возрождает утраченное французскими композиторами симфоническое мастерство и возвращается к композиционным основам классиков венской школы. Юношеская симфония Бизе — первый образец музыкального неоклассицизма. Естественная близость музыки неоклассику Баланчину. Но сказать только это — значит ничего не сказать, не услышать и не увидеть другого Бизе не был ни стилизатором, ни пассивистом. Он был художником нового времени, внутренне близким к импрессионистам. Мимолетность жизни, счастья, любви — главная тема его искусства. Он пережил ее трагически, нервно, напряженно, его alter ego — Хосе, а вовсе не Кармен, тем более не Эскамильо или контрабандисты. Опера «Кармен» может быть названа первой оперой импрессионистской эпохи, и в Симфонии, за ее классической формой — тот же импрессионизм, то же ощущение бега времени и ускользающей жизни. Поэтому вторая часть так мучительно растягивается и так печальна. Баланчин прочувствовал все это хорошо. Что и не должно удивлять: его собственный неоклассицизм nascovse импрессионистичен. Он, кстати сказать, идеально ставил Равеля. Да и несколько модернизированный его Брамс тоже легок, прозрачен и невесом, словно акварель Ренуара. А в «Хрустальном дворце» оживает душа Эдгара Дега, оживает мир голубых, желтых, розовых танцовщиц. Ну а Бизе, еще раз повторим, Баланчин родственен как брат. С той лишь только разницей, что Баланчин не трагичен. Он не трагик, но стоик, как и Стравинский, другой русский американец.

В ощущении времени — еще одна линия водораздела между Петипа и Баланчиным, между петербургской и нью-йоркской школой. Время у Петипа эпично, без начала и без конца, и в чисто психологическом плане кажется, что его хватит надолго. Время Баланчина импрессионистично, и его всегда в обрез, всегда исхвастает. Совет Петипа — не торопись! Императив Баланчина — не опоздай, не пропусти момента! Содержание балетов Петипа, «Спящей красавицы» прежде всего, — медленное созревание любви, медленный рост таланта. Балет отождествляется с садом, а балетмейстер, он же покровитель, он же гений добра — Фея-садовник. Никаких фей, никаких покровителей у Баланчина нет, и таланту, чтобы раскрыться, чтобы выразить себя, даны кратчайшие сроки. Может быть дан один только шанс, одна вариация, одна часть, один эпизод, в лучшем случае — один спектакль. Это ситуация Аполлона Баланчина — кратчайший промежуток пути между юностью и высшим мастерством, между чревом матери и Олимпом. Юноша-мастер — alter ego Баланчина, его играющий персонаж, его суровый спутник.

Этими критериями — юности и зрелого мастерства — надо оценивать спектакль Мариинского театра. Юности много — в лицах, фигурах, повадках, эмоциональной свежести, пластической хаотичности. Мастерства чуть меньше — прежде всего у некоторых молодых мужчин. Не хватает четкости формы. В этом отношении Сергей Вишневский, танцующий не первый сезон, дает фору своим коллегам. Точно так же поразила меня танцующая не первый сезон Ирина Чистякова. Конечно же, она рождена танцевать Баланчина, — все есть: и темперамент, и холодная ясность ума, деликатная отчетливость линий. Умело начинала спектакль Ирма Ниорадзе и так же умело Жанна Аюпова его завершает. Очень хороша — и очень заметна — двойка из первой части: Ирина Ситникова и Ирина Желонкина. Роль двоек вообще весьма велика — это ритмический камертон и незримый посредник между солистами и кордебалетом. Но признаюсь: подробно о том, и о другом, то есть о всех солистах и о кордебалете даже после двух просмотров высказываться я не готов. Слишком много участников и слишком много впечатлений. Скажу лишь о трех самых молодых, тех, кто начинал вечер и превратил робинизовскую «Шопениану» в сюиту трех увлекательных новелл. Речь, разумеется, идет об Ульяне Лопаткиной, Диане Вишневой и Майе Думченок. Но что тут сказать: старый балетоман, я лишь развожу руками. Критику тут делать нечего, а театру с такой троицей мало что грозит: ничего подобного в Мариинке не было со времен дебютов Нуреева, Барышникова, Макаровой и Коллаковой.

Написал и задумался: мало что грозит? Да нет, все-таки грозит и грозит очень многое. Мы переходим к грустной части нашей статьи, к работе художника-костюмера. Претензий к Ирине Пресс у меня, собственно, и не может быть, поскольку очевидно, что она сделала то, о чем ее просили. А просили ее, что тоже очевидно, сделать «красиво». В итоге неспасившие Баланчину аппликации украсили пачки балерин и неузнаваемо, почти непоправимо испортили общий вид баланчинского балета. Он стал похож и на «Пахиту», и на «Корсару» — в редакции Мариинского театра. Он стал пестрым как попугай и разукрашенным как индеец. Называть этот спектакль «Симфонией до мажор» больше нельзя, поскольку «симфония» предполагает монохромность, цветовой унисон, а в данном случае — белый цвет, цвет «белого балета». Так балет и идет в Нью-Йорке, в костюмах легендарной сподвижницы Баланчина — Барбары Каринской. Но назвать его «Хрустальным дворцом» тоже нельзя: в парижском спектакле, где была цветастая полифония, а не цветовой унисон, художница Леонор Фини придала каждой части свой цвет, а здесь в каждой части — несколько цветов, и все они по-старинному выявляют балеринский рапп и подчеркивают иерархическую структуру театра: у балерин — одни пачки, у двоек — другие, у кордебалета — третьи. Примечательно к художественному и социально-культурному мышлению интеллигентного Баланчина это, конечно, полнейшее безобразие: большее неуважение трудно себе вообразить, как и большую безвкусицу, как и большее непонимание своей скромной портновской задачи. К тому же пачки недостаточны утяжелены, и их тяжелая пестрота не только уничтожает воздух спектакля, но и губит весь миражный строй композиции, ее невесомую, почти призрачную архитектуру.

И самое неприятное — эти пестрые тяжелые пачки старят балет.

И это не просто обидная метафора критика, в данном случае — автора этих строк. Это и в самом деле некоторая реальность. Стремление к кичу, которое обозначилось в последние несколько лет, не есть только уступка дурному вкусу зрителей далеких гастрольных стран. Это и тревожный признак старчества, грозящего всему нашему академическому балету. В Большом театре это более заметно, поскольку почти все премьеры и почти вся деятельность довольно долго были ориентированы на приличный век и поскольку молодых одаренных артистов в Москве — раз, два и обчелся. В Петербурге не так. В Мариинке — блестящая молодежь, это живая воля нашего отечественного искусства. Не распылять бы ее и не задушить — в этом задача. Но для этого надо что-то менять. И перестать провозглашать тезис о том, что Мариинский театр — это театр-музей. Тезис сомнительный, опасный и нерелевантный. Театр-музей неминуемо и почти немедленно превращается в театр-мавзолей. Мы уже видели подобные метаморфозы.