

Марина Семенова между Аполлоном и Дионисом

Русский балет отмечает

юбилей выдающейся танцовщицы.
Русский телеграф. — 1998. — 30 мая. — с. 7



Марина Семенова в балете «Лебединое озеро». Париж, 1935 год
Фото из архива В.Гаевского

Балерине Марине Семеновой исполнилось девяносто лет. Необычный юбилей, совмещающий реальное время с мифологическим. Семенова — главный действующий педагог-репетитор Большого театра — закончила танцевать, когда меня еще на свете не было.

Восторженные эссе уверяют, что она танцевала лучше всех или — наверное, лучше всех. Вот, к примеру, Вадим Гаевский: «Думаю, что после Марины Тимофеевны Семеновой Лиян Дейде танцевала лучше всех — хотя по масштабу дарования они несопоставимы». То есть между Семеновой и лучшей после Семеновой (Дейде) — непреодолимая пропасть. Как-то, беседуя с Гаевским, мы развлекались составлением балетных рейтингов XX века: в номинации «пять великих балерин, изменивших представление об искусстве танца», Семенова твердо заняла вторую позицию после Спесивцевой. С претенденткой на третью возникли большие проблемы — кажется, ее в конце концов заняла именно француженка Лиян Дейде.

Итак, Семенова — вне конкуренции, вне таблицы о рангах — сияющая вершина, недостижимый идеал. И говорится все это с такой убежденностью, что нам остается верить, восхищаться и поздравлять Марину Семенову с долголетием.

Повторяю, танцев Семеновой я не видел. Остались фотографии. Все они сделаны в студиях и представляют собой тщательно продуманную последовательность фиксированных поз, цепь ключевых моментов движения. Как объясняет непререкаемый авторитет в истории балета Л.Д. Блок, именно в логике смены фиксированных состояний заключался смысл балетного класса Вагановой, лучшим продуктом которого была Марина Семенова. Однако сегодня фотографии привлекают не только этим.

В серии снимков из Белого акта «Лебединого озера», сделанных в парижской студии в 1935 году, — мощная, полная сил, здоровая и безупречно красивая женщина. Случись чудо и окажись эта женщина сегодня на сцене, предположим, Мариинского (да и любого другого) театра, не знаю, что бы

ло бы предпочтительней: убрать всех, кто вокруг, или сделать так, чтобы исчезла эта женщина. Она — как укор стерилизованной технологичности современного балетного исполнительства, в котором любые сознательные попытки проявления «женственности» неизбежно оборачиваются Venus vulgivaga в духе фокинских балетных гаремов.

Между тем зафиксированные этими снимками видимая энергия и сила, идеальная сбалансированность форм, координация линий и — самое замечательное — абсолютный покой, полная отрешенность, безусловная внелитературность, абстрактность переживания (уникальный случай в советском балете, когда переживается именно смена пластических состояний собственного тела) приводят к неожиданному, но вполне очевидному выводу (хотя кому-то он покажется надуманным): героиня этих фотографий — идеальный Аполлон для знаменитого балачинского балета. (Кстати, осенью в разговоре с юным нью-йоркским Аполлоном 90-х годов Итаном Стифелем мы уже пытались отыскать — увы, безрезультатно — кандидатку на эту партию. Наивно преследуя практические цели, мы искали среди современного поколения балерин; заглянуть в историю мы не догадались.)

Пусть нас не обвиняют в настырном стремлении свести любой разговор к теме мерцающего андрогина как заветного художественного типа — но ведь уже сам Баланчин в середине 70-х годов изъясил из балета важную для этих рассуждений сцену — сцену рождения Аполлона, — не для того ли, чтобы снять половую определенность и свести балет исключительно к формальным идеям художественного выбора (одной из трех муз) и художественной иерархии-предводительства? А если мы вспомним обычный замалчиваемый факт очевидной маскулинизации женского балетного класса, предпринятый в Ленинграде на рубеже 30-х годов Агриппиной Вагановой — педагогом нашего гипотетического Аполлона, — все становится на свои места, все идет навстречу друг другу. «Твердость, компактность, трехмерность лежат в ос-

нове техники ее учениц. Это отнюдь не раскрашенные на плоскости, плохо прорисованные декоративные виньетки. Ближе всего техника учениц Вагановой именно к современным конструкциям...» — это написано железной рукой Любови Блок, идеолога вагановского класса. Не знаю, как обстоит дело с конструкциями, но вот то, что совсем рядом начинает мерещиться еще одна женщина — это точно. Женщина-скульптор Вера Мухина — но не с ее монструозными рабочими и колхозницами, а с несохранившимися восковыми статуэтками Марины Семеновой (я видел их в одной из сталинских монографий о Vere Мухиной).

Некоторое время назад журнал «Декоративное искусство» делал специальный выпуск, посвященный советской неоклассике 30-х годов. Мне предложили написать «что-нибудь про Ленинград». Ничего не получилось: тогда я не смог внятно объяснить редакторам, что то небольшое, что по-настоящему связывало довоенный Ленинград с актуальным европейским искусством 30-х годов, что не подражало ему, а им самим и было — это балетный класс Вагановой на улице Росси. Тем не менее это так: все, что там происходило, точно описывается в категориях поэтики art deco: сглаживание острых углов, предшествующего авангарда с одновременной радикализацией, стимулированием классических структур.

При чем здесь Семенова? Она и была идеальной — и единственной — балериной европейского неоклассицизма. Она и была абсолютной прима-балериной art deco — последней стилистически цельной художественной эпохи (может

быть, понимая космополитическую природу ее искусства, Агриппина Ваганова именно Семенову предложила Сержу Лифарю для презентации советского балета в парижской Опере в 1935 году). Ни до, ни после не было столь чистого и бескомпромиссного воплощения трехмерной пластической фигуры, переливающейся в лучах зенитного солнца, которую с помощью текучего воска и пыталась запечатлеть Вера Мухина. Может быть, потому так цельны и убедительны зрительные впечатления тех, кто ее видел. Потому все они в один голос твердят о послевоенном триумфе Семеновой в «Раймонде», в зале Большого театра, заполненного белыми парадными мундирами победителей, то есть в зале деперсонифицированном.

Семенова перестала танцевать в 1952 году, за год до смерти Сталина. Как ни банально это звучит, но с уходом со сцены «большого стиля» балерине-аполлонистке там делать было больше нечего.

PS. По поводу балетных фотографий. В свое время знаменитый критик Андрей Левинсон написал: серия точек еще не есть прямая. Благодаря компании NVC Arts, собравшей на двух видеокассетах советский балетный архив, нам стала понятна природа семантического движения. За две минуты кафештанного вальса-бостона (уникальные кадры из кинофильма «Настенька Устинова», 1934 год) Семенова-аполлонистка обернулась своей противоположностью: абстрактная форма (потрясающие по чистоте и мощи «туры в аттитюд») мгновенно сменяется откровенным эротическим томлением, канонические балетные croise — отброшенным назад корпусом, горящими глазами, раскрытыми руками, призывом в объятия. Дионисийская пляска подана в безупречной чеканной форме, а классическая форма расщепляется спектром пограничных эмоций. Вообще-то подобная нерасчленимая комбинация аполлонического и дионисийского и должна описывать тип «русской балерины», но, похоже, до сих пор он представлен единственным экземпляром — Семеновой.

ПАВЕЛ ГЕРШЕНЗОН