

Гамзатти

Мариинский театр. — 1995. — № 8-9 с. 6.

Посвящается Ирине Чистяковой

Строго говоря, в "Баядерке" две Гамзатти: Гамзатти Мариуса Петипа и Гамзатти Чабукиани. Это две разные партии, две несхожие роли. Петипа исходил из традиционной балетной схемы, восходящей к сюжетам парижских мелодрам: соперничество талантливой плебейки и блестящей аристократки. Так построена и "Изумрудная". Эту схему, много значившую для самого Петипа, он дополнил еще одним — психологическим, хотя и несколько прямолинейным контрастом. Здесь коллизия темперамента, а не только социальных масок. Здесь противопоставление женских натур: Никия — натура иррациональная, сама страсть, Гамзатти — натура бесстрастная, сама властность. И если метафорой Никии является священный для Индии образ огня, то, как кажется, Петипа имел в виду (в несуществующем ныне последнем акте) отождествить Гамзатти с необжигающим огнем, огнем бенгальским.

Так, или примерно так, выглядел балет на премьере в 1877 году, но не так он выглядел в 1941-м. Тогда Пономарев восстановил три акта Мариуса Петипа, а Чабукиани перенес па Гамзатти из дворца (и из пропавшего акта) на площадь, по-новому поставив это па и демонстративно нарушив сюжетную логику спектакля. Вообще-то в те года не очень считались с наивной логикой старика Петипа и перемонтировать классический балет казалось делом приемлемым и привычным. Но здесь действительно была демонстрация, притом двойная. В первую очередь демонстративный жест направлялся в сторону драмбалета. Того самого драмбалета, которому Чабукиани, пусть и нехотя, платил щедрую дань, но из пуг которого рвался на простор свободного виртуозного танца. И когда сам танцевал, и когда ставил свои первые балеты. Конечно же, с точки зрения ортодоксального драмбалета, перенос свадебного дуэта на площадной праздник есть нонсенс, нелепость, неоправданная новация и просто-напросто чепуха, но Чабукиани скомбинировал свой дуэт так блистательно и нашел для него подходящее место так точно, что сама эта ортодоксальная точка зрения стала казаться смешной и антибалетной. Танец всегда прав — как бы провозглашал гениальный Вахтанг, принося ему в жертву сюжетные, повествовательные мотивировки.

И стилистически сам танец Гамзатти и Солора, и прежде всего в антре, был провозглашающим, даже декларативным. Особенно на фоне танцующих четверок из старой "Баядерки" Петипа.

Провозглашался новый тип классического дуэта. Танцовщик и танцовщица были уравнены в своих притязаниях, в своих правах и в своих прыжках — ликующе смелых.

Сначала у задника, навстречу друг другу и в профиль, затем от задника к авансцене, соединив руки и в фас — артисты летели над сценой в триумфальном порыве, создавая летящую мизансцену или летящую эмблему захватывающей красоты: эмблему мужского и женского союза.

Двойную ассоциацию рождал этот полет: вспоминались и хемингуэевские новеллы 30-х годов, и мухинская скульптурная группа, венчавшая советский павильон на всемирной выставке 1937 года. Тут было и то, и другое: и пафос рекордов, воспевавшихся в нашей стране, и риск охоты на дикой земле, охоты вдвоем, сафари вместо свадебного путешествия по курортам. Не забудем, что Солор — охотник и воин, таким, во всяком случае, он был у Чабукиани.

Тем самым раскрывался второй, потаенный смысл демонстрации, который имел в виду балетмейстер, задумывая новое гран па. Он не хотел слишком сочувствовать талантливым и несчастным плебейкам. Он вообще не любил низких жанров, эстетической простоты, плебейского искусства. Его негативное отношение к другому гениальному танцовщику — Алексею Ермолаеву, объяснялось тем, что Ермолаев (в жизни — умнейший и образованный человек) появлялся на сцене в образе бунтующего или же насмешливо-дерзкого площадного, иногда даже уличного плебея. Это шло из 20-х годов, из социально ориентированного "левого" театра. Чабукиани всему этому был чужд. Он пришел, чтобы сменить эту маску, устранить этот стереотип, утвердив в спектаклях новый тип балетного премьера. Как назвать тот театр, идеальную модель которого он и пытался построить в "Баядерке", в классическом гран па? Императорским?

Аристократическим? Мифотворческим? Легендарным? Все это не те слова, они лишь в малой степени корреспондируют с обликом и типом чабукианиевского героя. Но ясно, что это и не плебейский театр 20-х годов, и не мешанский 40-х, некоторые черты которого стали проявляться на сцене Мариинки уже в конце 30-х. Может быть поэтому, уйдя из театра во время войны, обратно Чабукиани не вернулся.

При чем тут Гамзатти? — спросите вы.

Продлим наше затянувшееся вступление еще ненадолго.

Все дело в том, что блестящее па Гамзатти отчасти противостоит "танцу со змеей" Никии, как может противопоставить чистое ремесло излишне эмоциональному. И как может благородный сдержанный стиль бросать вызов стилю, рожденному из слез, мольбы и стонаний. Конечно, Никия — трагедийный персонаж, так было, так будет всегда, но у великих артисток. Однако же, некоторые сцены, даже поставленные Петипа, давали возможность некоторым истеричкам погружать зрителей и себя в мешанские страсти-мордасти.

Гамзатти у Чабукиани полна благородства — Гамзатти гран па, Гамзатти танцевальных эпизодов.

Вот это Ирина Чистякова хорошо поняла. В гран па она демонстрирует не только необходимую виртуозность, и не только необходимый блеск, но тот искусный и чистый дансанный стиль, который на искусствоведаческом языке можно назвать современным мариинским неоклассицизмом.

Он именно современный, этот стиль конца 80-х — начала 90-х годов, и потому Чистякову не влечет ни пафос рекордов, ни героическая эпопея прыжков, она танцует эффектно, но не декларативно, с великолепным достоинством, очень женственно и очень легко, но — как кажется изредка — словно бы на чужом празднике и, может быть, на чужой свадьбе.

Ясная танцевальная манера Чистяковой таит в себе невысказанный драматизм, едва уловимую горечь, и тайную волю не подчиняться судьбе, быть всегда в форме. Об этом мы думали, когда говорили о современном мариинском неоклассицизме.

Некоторыми же качествами — точностью рисунка прежде всего — Чистякова напоминает лучших балерин парижской школы. Почти каждая из поз — законченный силуэт, почти каждое движение четко обозначено в пространстве сцены. Ничего рыхлого, аморфного, не доведенного до конца. Если уж тур, двойной или тройной, то вертикальный; если уж скачки на арабеск, то горизонтальная линия зафиксирована наверняка; если уж прыжок, то его траектория прочерчена безупречно. Но за всей этой геометрией — совсем не сухость души, и в танцах Чистяковой осязимо присутствует непарижская напевность. А главное, эти танцы — песнь страстной души, хотя Чистякова не обнаруживает это слишком явно. Поэтому ее безукоризненные туры — не только технический трюк, поэтому же ее Гамзатти — совсем не бенгальский огонь, но огонь обжигающий, хотя и скрытый.

P.S. Конечно, не мне, москвичу, писать литературный портрет Ирины Чистяковой и, тем паче, давать ее творчеству развернутую оценку. Самых больших работ балерины я не видел и в сольных номерах видел ее не слишком часто. Но эти многочисленные впечатления память моя сберегла, и прежде всего то, как она танцевала в "Баядерке": первую вариацию из картины "Теней" на гастролях в Москве, па Гамзатти из второго акта в прошлом сезоне в Петербурге. С годами начинаешь все больше ценить подобное исчезающее искусство. Ирина Чистякова — одна из тех балерин, кто не позволяет ему окончательно исчезнуть.

Ирина Чистякова — Гамзатти
Фото Наталья РАЗИНОЙ

