

С 8 по 11 июня 1995 года в Эрмитажном театре проходил международный симпозиум "Истоки хореографии XX столетия. Русское влияние". Симпозиум был приурочен к премьере балета Игоря Стравинского — Брониславы Нижинской — Натальи Гончаровой "Свадебка" (Les Noces), перенесенного впервые на российскую сцену (Малый театр оперы и балета имени Мусоргского) балетмейстером Оклендского балета Ховардом Сайетом. Симпозиум собрал крупные интеллектуальные силы России, Соединенных Штатов и Австрии, представил различные модели балетоведения, принятые сегодня в мире. 10 июня в рамках симпозиума в Институте истории искусств состоялся показ редких видеофильмов о танце. Наиболее значительными были: документальный фильм о Брониславе Нижинской, архивные записи балетов Михаила Фокина L'Ergive D'Atout (1936) и Coq d'Or (1938) с участием Ирины Бароновой; фокинская "Шопениана" в редакции Александры Даниловой, а самой захватывающей — видеозапись балета Баланчина "Кошка". В этом номере мы предлагаем вниманию читателей эссе Вадима Гаевского "Вокруг "Шопенианы" — авторский вариант доклада, прочитанного им на конференции (с.5), интервью с Ириной Бароновой (см. "Окно в Европу"), а также рецензию на премьеру "Свадебки" в Малом театре оперы и балета.



Откровения "Свадебки"

Маркисский театр - 1995 - № 6 - 7 - с. 6

Бронислава Нижинская принадлежит к блестящей плеяде дягилевских хореографов. В 1920-е годы Нижинская создала для Дягилева восемь балетов, три из которых — "Свадебка" (1923), "Лани" и "Голубой экспресс" (1924) — давно признаны классикой XX века и по сей день сохраняются в репертуаре европейских и американских балетных трупп. А "Свадебка" не только хорошо известна, но и активно интерпретируется (существует не одна более поздняя редакция этого балета).

Но для нас "Свадебка" Нижинской — откровение, произведение, полное загадок. Ей практически невозможно найти аналога в мировом хореографическом репертуаре. Кажется, будто ничто ей непосредственно не предшествовало и ни одно произведение после нее не подхватило и не развило ее открытий. Ее уникальность, единственность, непохожесть на что бы то ни было сбивает с толку. Как и непривычная двойственность ее хореографии, соединяющей, казалось бы, несоединимое: бытовую конкретность стилизованных характерных движений и абстракцию классических па; тяжелую приземленность втаптывающих ритм шагов и прыжков, и неземной, надличностный смысл всей композиции.

Почему из всех сохранившихся балетов Нижинской для нас так важна именно "Свадебка", почему именно ее так важно иметь в репертуаре наших театров? То обстоятельство, что мы увидели "Свадебку" уже после знакомства с балетами Баланчина, хотя исторически она появилась на свет раньше, мешает нам оценить ее в полной мере. Между тем, именно она открывает новый период в истории дягилевской антрепризы. "Свадебка" впервые после Фокина реабилитировала "инструментальный" кордебалет как мощное выразительное средство балетного спектакля, и именно с нее начинается период неоклассики в мировом балетном театре.

Феномен "Свадебки" заставляет рассматривать Нижинскую не только в контексте дягилевского балета, но и как совершенно независимую и уникальную художественную личность. Она не принадлежит в полной мере ни петербургскому, ни дягилевскому балету. Нижинская-балетмейстер впитала в себя многое из современных художественных школ и течений, но ни одно из них не подчинило ее себе. В своих взглядах на искусство хореографии она была абсолютно самостоятельна и абсолютно свободна. В Киеве в 1919 году Нижинская создала свою студию — "Школу движения", где, основываясь на принципах классики и вдохновляясь современной беспредметной живописью, она разрабатывала собственную танцевальную систему. И к Дягилеву в 1921 году она пришла уже с готовой моделью хореографического театра — "театра, в котором живет и говорит только движение". Все это и позволило ей создать столь совершенное и непревзойденное воплощение музыкальной партитуры "Свадебки", позволило ей — первой из дягилевских хореографов — овладеть слож-

ной ритмической структурой музыки Стравинского. Так, в "Свадебке", в начале 20-х годов, Нижинская, воспитанная в традициях петербургской школы танца, показала первый пример конструктивистского осмысления этих традиций.

Потому-то для наших академических театров "Свадебка" — совершенно бесценный художественный опыт. В ней еще в 1923 году смело преобразовано то, что у нас по-прежнему хранится в нетронутом виде. В ней задеты самые основы движения, разъяты на элементы и заново организованы традиционные формы кордебалетного танца, создан уникальный сплав классической лексики с принципами абстрактного искусства. В "Свадебке" петербургская школа предстает в неузнаваемом, остранным виде. "Свадебка" открывает для этой школы еще неведомые пути.

Однако, кроме ее хореографической новизны, "Свадебка" явилась для нас откровением еще и другого порядка. То, что "Свадебка" наконец дошла до нас, — это событие, помимо его культурной значимости, глубоко патетичное. "Свадебка" интерпретирует древний русский обряд, и нет наверное другого такого балетного произведения, в котором ностальгия по России была бы выражена с такой волнущей силой. Балеты на русский сюжет, поэтизирующие образы русского фольклора, еще со времен Фокина были визитной карточкой дягилевской антрепризы. Так же и "Свадебка", по замыслу Дягилева, должна была стать красочной неопрimitивистской вариацией на тему типично "русского" крестьянского стиля. Но Нижинская поняла свою задачу иначе. Ее вела и вдохновляла лишь музыка Стравинского — мистическая сила ее тяжелых ритмов и звонов, ее kloкочущая энергия в сочетании с отрешенной стройностью ее композиции. Русское в хореографии "Свадебки" заключено не во внешних приметах, не в любовании этнографической стариной, а в ее глубоко религиозной сущности. Драма этой крестьянской свадьбы выражена не в сюжете, а в экспрессивных и сложных, гипнотических и захватывающих метаморфозах кордебалета, в его геометрических перемещениях и конструктивистских постройках.

Потрясает степень условности, степень обнаженности сути. Это не свадьба в привычном смысле слова: церемония ее не показана на сцене. Это не ритуал (он есть только в либретто Стравинского). Это и не метафора. Это духовный подтекст. Это "тени" свадебного обряда. Не внешность, но сущность. И только она.

Конструктивистская жесткость, даже механистичность этой хореографии, отразившая ритмический строй и величный характер музыки Стравинского, явилась источником и ее выразительности, и ее многозначности. В этой сухой геометрии танца, в этих построениях человеческого тела, несущих в себе отражения конкретных предметов и явлений, обнажены пронзительные духовные смыслы.

И как раз эта жесткая условность ока-

залась главным препятствием для наших танцовщиков в освоении сложной стилистики "Свадебки". Артисты, в целом исполнившие балет с внутренним трепетом и мастерством, достойным всяких похвал, — по привычке добавляют в танец эмоции, делают "скорбные" лица, не вполне улавливая уровень абстракции этой хореографии, ее "геометрический дух" и инструментальную отвлеченность. Лица танцовщиков здесь ничего не должны "выражать". Играет в "Свадебке" не лицо, а конструкция. Она, и только она — эмоциональна. А танцовщики — лишь инструменты в ансамбле. Тут требуется совершенно особый подход. Для артистов это совершенно необычное испытание. Хореография требует от них не просто точного и четкого по ритму исполнения, но сознательного соучастия и почти монашеской строгости. Кордебалет здесь главное действующее лицо. И "Свадебка", конечно же, балет и о нем — о кордебалете: о его ритуальной, аскетической подчиненности танцу, о его ежевечерней жертве, и о той незримой пророческой силе, которой он наделен.

В Малом балет получился более мягким и даже женственным. лирические темы музыки Стравинского исполнители восприняли сильнее, чем ее остротенную суровую патетику. И более внешне драматичным — в нем особенно выделился пронзительной нотой плач матери в сцене отъезда невесты из дома.

Однако не будем слишком строги. Это только первый шаг, и достойны восхищения усилия людей, которые осуществили этот проект. Но беспокоит другое — какая дальнейшая сценическая судьба ждет этот балет в Петербурге, и дождемся ли мы когда-нибудь его премьеры в том театре, который Нижинскую воспитал? Мы получаем сегодня "Свадебку" из рук западных специалистов через 72 года после ее премьеры в Париже, в театре Гете-Лирик. И конечно, она не могла быть представлена в России ни тогда, в 1923 году, ни еще на протяжении долгих лет после этого. И все же рискуем предположить, что она заключает в себе многое из того, что не было адресовано парижскому зрителю, что вообще для западного зрителя навсегда в ней останется скрытым. В хореографии Нижинской, как в музыке Стравинского, как в живописи Гончаровой, хотя уже и принадлежащих к западной культуре, все же гораздо больше драматичного прорыва в русское прошлое, попытки духовного возвращения, восстановления утраченных связей. "Свадебка" — это еще и духовное послание к нам, сформулированное с такой убежденной твердостью и с таким пластическим совершенством, что даже не до конца понятное оно потрясает. Нам остается только хранить это обретенное сокровище. И нам еще предстоит разгадать, что Нижинская хотела сказать этим балетом.

Мария РАТАНОВА
Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА