

Марининский театр. Поэль КАРП
- 1995 - № 8 - 9 - с. 4-5.

После беспамятства

“Свадебка” Брониславы Нижинской, показанная Малым оперным театром, едва ли не первый на русской сцене шедевр русского балета из пребывавших в провале беспамятности. Все знают про великих Дидло, Перро и Петипа, про Фокина, посягнувшего на рутину, но Баланчин предстал нам как внезапный иностранец. Между тем, “Свадебка” была поставлена в Париже, когда Баланчин еще только собирался из Петрограда ехать в Германию, с гастролей по которой, как он потом объяснял, ввиду смерти Ленина, не вернулся.

О промежутке между ранним Фокиным и Баланчиным мы знаем преимущественно из книг, иногда по зарубежным видеозаписям. Спектаклей Вацлава Нижинского, Брониславы Нижинской, Леонида Мясина и других эмигрантов наши актеры не танцевали, а наши зрители не видели. На все это к тому же были навешаны ярлыки модернизма, абстракционизма и прочего. Между тем, первый шаг Фокина, хоть и важен, конечно, но пришедшие за ним не столько отбрасывали, сколько раздвигали понятие классиками. Пора признать, что русский балет, в котором и на родине, конечно, оставались гонимые потом Федор Лопухов и Касьян Голейзовский, на опыт которых опирался и Баланчин, и у нас Якобсон, а потом и Григорович, все же ощутил пострадал от плохого знания собственных открытий, совершенных во многом за рубежом. Возможно, это одна из важнейших причин нынешних его трудностей.

Сюжет “Свадебки”, — а сюжет в ней есть, — судьба не как личный удел, а как участь каждого. По видимости воспроизводится обряд. Но хореограф трактует переведенный в музыку Стравинского традиционный обряд венчания как олицетворение взаимной необходимости мужчины и женщины. Ведь государство и церковь здесь облачают обрядом то, что существует вне их, до них, независимо от них, и Нижинская не столько занята подробностями ритуала, сколько воплощением этой взаимной необходимости.

Четыре картины живут как ее осознание. В первых двух единственная пара — родители, сперва невесты, потом жениха. Сперва нам пред-

стает не сама по себе невеста, но на первом плане ее девичий кордебалет со своим скаканьем, потом, опять же, не сам по себе жених, но юношеский кордебалет со своими прыжками. Не два человека с тяготением друг другу, но две группы, в которых ощутимо хоть и разное, но одинаково сильное напряжение. При этом в обеих картинах кордебалеты строятся асимметрично, неодиначковость не препятствует общности. В третьей картине на проходах невесты навстречу девичьему кордебалету движутся молодые пары, как знак ожидающего девушек будущего, и, наконец, в четвертой оба кордебалета, девичий и юношеский, соединяются в пары, и финал запечатлевает группу юношей, с возвышающимися над ними нынешним женихом, и группу девушек с нынешней невестой в центре, и родителей обоих на заднем плане.

Переход от картины к картине и сами картины менее всего можно назвать абстрактными. Но держатся они не на личных отношениях жениха и невесты, не на избранничестве любви, как в белом дуэте “Лебединого”, но на их, так сказать, родовых отношениях, во всякой любви живущих. Это глубоко эротичный спектакль, начисто свободный, однако, от бесстыдства, которым ныне опопшляется едва ли не любой эротический сюжет. “Свадебка” живет целомудренной сексуальностью, в которой влечение и жажда близости переполняют души, но не одни лишь избранные, а именно что обыкновенные, и духовность страсти, духовность плотских отношений составляет отличие человека, самого обыкновенного, от животного, — отличие часто теряемое не только современной сценой, но, увы, и современной жизнью.

Слова “духовность”, “духовный” изначально противостояли светскому, обыденному, и сегодня пошли в ход, намеренно или ненамеренно сводя внутреннюю жизнь к религиозной. Но Станиславский не зря фундаментом театра считал “жизнь человеческого духа”. Именно человеческого, что отнюдь не обязательно означает низкого, низменного, корыстного. В том и прелесть “Свадебки”, что она выводит на свет иные запасы человеческого духа, и даже до их индивидуализации ищет

и находит в плотском влечении духовную высоту. Это удается потому что о казалось бы обыденном, бытовом, но составляющем важнейшую сторону душевной жизни, Нижинская говорит, не повествуя, не воспроизводя бытовые формы танца, но пользуясь классической в своей основе лексикой и классического типа композицией.

Классический танец у нас высоко чтим в качестве романтического кордебалета, в котором 32 или 24 танцовщицы поют своими телами в унисон. И мы с полным основанием восхищаемся этим “белым балетом”. Но уже сам Петипа, да еще и Сен-Леон, нащупали возможности малых ансамблей и содержательных отношений между ними. Хореографы XX века и Нижинская, одна из крупнейших, еще больше оценили возможности не только монохромного, но и многоцветного балета и стали по ходу спектакля дробить унисонный массив на состязующиеся группы, противоборствующие, перекликающиеся и примиряющиеся возвращением в унисонность. Наталья Гончарова, понимая это, дала для различения оттенков танца строгий фон. То было отнюдь не конструирование чистых форм, как нас уверяют поныне, а как раз напротив — прояснение в танце содержательных отношений, ибо где, как не в танце, форма содержательна, надо лишь это содержание читать. Говорят, танец — это мир чувств. Это, конечно, верно, но только чувств не застывших, но бурлящих, и замирающих, и пронзительно углубляющихся, смена которых запечатлена сменой хореографических фраз и композиций, как раз и составляющей танцевальный сюжет.

Так и звучит в “Свадебке” высокая речь человеческого духа, слитного с плотью, но не сводящегося к ней. Опирается на великие классические каноны вовсе не то же самое, что академически замыкаться в них. Нижинская среди первых, кто каноническую грань переступил, а могущество танца умножил, и жаль, что мы упустили ее опыт. Это пробел не только в истории, но и в способности понимать. Спасибо Малому театру, вернувшемуся к упущенному.

Самостояние Поэля КАРПА

Маринский театр — 1995. — № 8-9 — с. 4-5

“Я не принадлежу к числу любовников фортуны, но не считаю, что плохо прожил жизнь, я даже считаю отчасти, что я человек счастливый”. Так говорил Поэль Меерович Карп в день своего семидесятилетия. Сразу подумалось: еще бы не счастливый! Известный теоретик и критик балета, литературный переводчик, поэт, публицист. Какая редкостная даровитость, какая полнота самосуществования! Но юбиляр, как выяснилось, подразумевал иное.

— Было столько шансов погибнуть, — я имею в виду не случившиеся со мной несчастья, а спокойное течение нашей советской жизни при том, что я всегда говорил, что дул.

Шансов хватало, если бы и молчал, достаточно пятого пункта анкеты и профессии отца — биолога-генетика. К тому же наш герой был не из робкого десятка и с юных лет как будто искал судьбу. В 39-м, в лютые времена уклонился от вступления в комсомол. Поступок едва ли не безумный, достойный потомственного российского интеллигента (позднее не искал защиты и в рядах КПСС).

— Все понял сам. Читал газеты, слушал радио и ясно видел передержки, ложь. Герои политических процессов мне тоже, разумеется, не нравились, но как был выразителен Вышинский! Страшное чудило! На этих примерах понял, что такое фашизм. А про комсомол отец сказал, что подобные вопросы я должен решать сам.

Строить жизнь по собственному замыслу, принимать ответственные решения на собственный страх и риск стало для Поэля Карпа законом существования в условиях весьма непростых. После школы он поступает в медицинский институт, чтобы в дальнейшем пойти по стопам отца, но отучившись три года, уходит на исторический факультет университета. Получив диплом, переезжает из родной Москвы в Ленинград (отец, вынужденный покинуть Академию наук, получает место в Ленинградском Ботаническом институте). Работы по специальности новоспеченный историк в Ленинграде не находит, да, видимо, не очень-то заботится о том. Еще в университетские года начал заниматься литературной работой — переводил с английского и немецкого, писал о театре, пристрастившись к нему еще в детстве, о балете, которым увлекался все больше и больше, открывая для себя Марину Семенову, Галину Уланову, Алексея Ермолаева, юную Майю Плисецкую. Писал, как говорится, “в стол”. Попытка опубликовать балетную рецензию осталась безуспешной, — столичный журнал “Театр” счел это невозможным по “внутриполитическим соображениям”.

После Москвы драматический театр Ленинграда показался пресным, зато в балет стал ходить регулярно. Появился знакомства, находилось, с кем поговорить, поспорить. И вдруг, неожиданно для самого себя, в одночасье стал “знаменитостью”. В каком-то смысле двадцативосьмилетний Поэль Карп был обязан этой внезапной славы балету на колхозно-производственную тему, “украшившему” афишу театра имени Кирова в 1953 году — печально знаменитым “Родным полям”. Но главным образом — давно бередившей душу потребности высказать то, что думал. Официальное мнение о премьере было весьма благожелательным. Газета “За советское искусство” (предшественница нынешнего “Маринского театра”) печатала восторженные отзывы. Вот только один, но зато характернейший: “Правильно показана работа на колхозном току. Задорно и весело коньякером подаются снопы, чувствуется, что труд приятен и не тяготит девушек”. Ну как тут не умилиться! Но Карп хладнокровно поставил диагноз “псевдобалет”, и разобрав “Поля” до последней борозды, показал пустоту и бесплодность сей нивы. А дальше случилось нечто совершенно невероятное. Статья с названием “Об одном несостоявшемся балете”, подписанная безвестным автором с нестандартной фамилией Карп и подозрительным именем Поэль, была опубликована в журнале “Театр”! Тут-то все и началось. Поднялся шум, какого не вызывала, пожалуй, ни одна балетная публикация ни до, ни после, по сей день. Карпа обвиняли во

всех смертных грехах. Передовая статья газеты “За советское искусство”, естественно, анонимная, гневно клеймила работу Карпа как “рецидив гнилого идеализма и эстетства в балетной критике”, как “попытку срубить на корню новое советское произведение” с помощью “заумных формулировок, низкосортных острот, развязного тона” и даже “паксильного, клеветнического названия”. Безвестные авторы передовицы наставляли провинившегося: “Высокое призвание работников советского балета — воспроизведение замечательной социалистической действительности”, но... “Карп придерживается иной точки зрения, зубоскалит и издевается над политической идеей



спектакля”.

Сегодня подобная галиматья может разве что позабавить. Пожелтевшие страницы с текстами такого рода мирно пылятся на полках библиотек. Да и от “Родных полей” осталась лишь бесподобный образчик лакейского черного юмора: “Карп плавает в мутной воде идеализма”. Но в те времена это звучало как политический донос со всеми вытекающими последствиями. Однако апологеты балетного социализма немного просчитались: незадолго до премьеры “Родных полей” скончался Сталин. В ситуации острейшего политического кризиса верхам было не до разборок в Кировском театре. Карп вышел из воды сухим (простите за невольный, но совершенно безобидный каламбур). А в труппе Кировского у молодого критика нашлось немалое число сторонников. Артистов — молодежь особенно — тревожил кризис творческий. Уже четвертый год, со дня премьеры “Шурале”, не появлялось ни одного спектакля (возобновления не в счет). “Поля” воспринимались многими как удручающий тупик. Об этом с болью говорили на общем собрании труппы, поводом для которого послужила статья Карпа. Тогда он впервые вошел в знаменитый репетиционный зал на улице России, чтобы

вскоре стать его постоянным посетителем, свидетелем и непосредственным участником закипевшей здесь творческой работы.

Во второй половине пятидесятых годов в театре имени Кирова один за другим рождались новаторские спектакли Леонида Якобсона, Юрия Григоровича, Игоря Бельского. Ими восхищались одни, ниспровергали другие, о них яростно спорили. Тон задавала ленинградская критика, поднимавшаяся вместе с балетом на высокий грень “новой волны”. Статьи естественно перерастали в научные труды и книги разных жанров, заставившие говорить о мощном взлете ленинградской балетоведческой школы.

ны нередко озаряет страницы этой в своем роде единственной книги. И наконец, последняя книга “Младшая муза” (1986), выпущенная издательством “Детская литература”, — популярное (но отнюдь не “облегченное”) изложение основ истории и теории балета.

Труды Карпа-ученого — весомый вклад в науку о балете, потребовавший мужества и воли. Не получив возможности работать в каком-либо научном центре, он делал свое дело в одиночестве. Самостояние ему, как видно, предназначено судьбой. Оно не облегало жизни, но увеличивало меру свободы. Отсутствие гарантированного заработка возмещали гонорары вольного литератора, достаточные для содержания семьи. Общение с коллегами заменяли книги. В кругу постоянных “собеседников” пребывали писатели и поэты, чьи сочинения Карп переводил. В их избранном обществе царили Гейне и Эйхендорф, Гете и Шекспир, Андерсен и Дюрренматт. Литературные увлечения и труды ничуть не мешали балетным штудиям, напротив, весьма им способствовали. Перекрещение различных знаний необходимо в наши дни в любой профессии, считает Карп, доказывая это собственным примером. В последнее десятилетие в его литературную орбиту ворвалась публицистика. Историк по образованию, он ощущал всегда потребность говорить о социально-политических проблемах. Статьи, касающиеся больных вопросов нашей современности, являли нам еще и Карпа-гражданина. А с публицистом мирно уживался лирик: всю жизнь Карп сочинял стихи (они представлены частично в поэтическом сборнике “Общая тетрадь”, 1992).

“Шалуню-рифму” прожитые годы не спугнули. Да и с “презренной прозой” счесть не закончены. Карп сокрушается: “Я сделал очень мало. “Балет и драма” — только первый камень в тот дом, который мне хотелось бы построить. Есть неопубликованный сборник статей “Третий век” — ровно столько просидел в Маринском, когда его готовил”.

С тех пор прошло немало лет. Название заметно устарело. Без малого полвека (!) Карп — завсегдатяй в Маринском. Балету отдано если не главное, то дорогое и значительное место в судьбе и в сердце. Сегодня, как и прежде (правда, гораздо реже, чем в былые годы), в ложе театра, что возле сцены, можно увидеть осанистую фигуру критика. Крупная голова с орлиным профилем гордо поднята. Густые — “брежневские” брови и стекла очков скрывают глаза. Лицо непроницаемо. Но как обманчива наружность Карпа, его манера говорить — уверенно, неторопливо, растягивая слова! Стоит задеть за живое, выстраданное в муках души и ума, — и перед вами возникнет нечто похожее на пробуждающийся вулкан: глаза мечут молнии, лицо горит страстью, в голосе — громовые раскаты. Мне посчастливилось видеть Поэля Мееровича в такие мгновенья. Он был великолепен, он был, говоря словом поэта, “как божия гроза”!

А что он думает, что чувствует сегодня? Как ощущает свой солидный, все же, возраст?

— Возраст? Да, в общем-то особенно никак не ощущаю. Разве что реже, чем в молодые годы, смотрю на проходящих женщин. И на меня теперь, увя, не смотрят, как в мои сорок или пятьдесят.

А как с балетом?

— Балет переживает кризис. И выбираться из него придется. Не нужно только думать, что кругом — сплошное кладбище. Когда я вижу технические хорошие танцы, я уже радуюсь, меня легко обрадовать. А если вижу еще и хороший, живой спектакль, я счастлив. Это важно.

Ольга РОЗАНОВА

На снимке: Ленинградское телевидение, 1972 год. Поэль КАРП и Джордж БАЛАНЧИН во время съемок передачи “Балетное обозрение”

Карп поэль Меерович