Москва ГАБТ

Русский Телеграф. – 1998. – 14 февр. – с. 7

«Укрощение строптивой» Джона Крэнко в Большом театре

Нина Ананиашвили и Татьяна Терехова в балете Алексея Ратманского «Прелести маньеризма»

Когда не нужна хореография, приглашают дорогого кутюрье

В Петербурге прошли гастроли балета Большого театра

В то время, как московская публика штурмовала Большой, желая лицезреть питерские балетные чудеса, в самом Петербурге Мариинский театр тоже не пустовал. О том, что происходило там, с обозревателем «Русского Телеграфа» ПАВЛОМ ГЕРШЕНЗОНОМ беседовал балетный критик ПОЭЛЬ КАРП

— Большой театр гастролировал в Питере. Каковы ваши впечатления? Что такое Большой театр сегодня?

— Большой театр — часть нашей большой страны. Едучи как-то в театр, я купил газету «Русский Телеграф». На первой странице кто-то писал: раньше считалось, что нужна идея, а теперь поняли, что качество. Автор убежден, что он не такой, как те, прежние. А на деле такой же, потому что, как идея не доходит без качества, качество не приходит без идеи. Сегодня Большой (как и Мариинский) хочет создать качество без идеи. И хотя в труппе есть способные люди, в основном мужчины, этого мало. Они должны пробиваться сквозь груз, позволю себе сказать, безыдейности.

— О какой идее вы говорите?

— О какой-нибудь. Мне все равно, какой. Искусство станет нужно мне, зрителю, когда оно будет нужно ему, художнику. А иначе оно не нужно никому.

— Вы считаете, что Большому искусство сегодня не нужно?

— Сегодня, к сожалению, в большой мере это «искусство для глав искусства». Зачем балет? — потому что в приличной стране он должен быть — при царе был, при советской власти был. Можно дипломатов водить. Так они балет и душили. Мариинский придушили раньше — уже лет тридцать пять назад. А Большой как-то сумел выжить, потому что Сталин в Москве умер, а в Ленинграде он не умирал. Поэтому Большой театр немного продлил себе жизнь. Но потом и там все пришло к тому же, хотя и несколько другим путем.

— А если конкретней?

— Пожалуйста, я видел балет «Спартак». И если говорить об общем духе танцевания, мне показалось, что этот балет артистам не нужен. Лиепе, Васильеву, тогдашнему кордебалету он был нужен. Я не знаю, задумывались ли они над тем, что танцуют. Лиепа понимал — он был человек неглупый. Но они чувствовали, что это их участие в очень большой жизни, которая по ту сторону рампы. А сегодня нет этого. Выходят красивые мальчики, достаточно квалифицированно двигаются, прыгают, но все — ни к чему.

— Им не нужен «Спартак» — может, им нужно что-то совсем другое?

— Это и была моя первая мысль. Когда я посмотрел спектакль, я подумал: почему это происходит? Потому ли, что Григоровича нет в театре, и он не держит все это своей жесткой рукой, или потому, что Басаев, Дудаев — это не герои сегодняшних артистов, тогда как венгры и чехи воспринимались в прошедшие времена иначе? В премьерных «Спартаках» были эти ассоциации, а сегодня их нет, и плевать артисты на все это хотели.

— Вам не кажется, что ассоциации с Чехословакией 1968 года вы навязываете молодым Васильеву и Лиепе?

— Я не знаю, думали ли они об этом. Я только говорю, что то был спектакль об империи и о людях, которые не хотели в империи жить.

— Может быть, из этого следует, что историческое время балета «Спартак» закончилось?

— Вот и я думал после первого спектакля, может быть историческое время «Спартака» для России кончилось?

— Но, может быть, и художественное время его кончилось? И все это не проблема труппы Большого театра, а проблема самого балета «Спартак»?

— Повторяю: это и была моя первая мысль, но они тут же ее опровергли.

— Каким образом?

— Следующим спектаклем — «Укрощением строптивой». Там нет этой темы, там вообще нет никакой политики, там речь о другом. Но опять... мне не хочется пользоваться словом «небрежность» — это не небрежность, они все могли бы сделать... Я говорю о приблизительности. Нет четкости акцентов, нет содержательного движения в речитативах. Ведь этот балет — поразительно смешные и завлекательные обмены танцевальными речитативами! А здесь было скучно. Совсем другим был этот спектакль в оригинальном исполнении: все что хотите про него можно сказать, но это не было скучно!

— В чем проблема?

— Проблема в том, что, не имея содержания, искусство не может найти форму. В этом суть. Но когда артисты Большого начинают танцевать пародии Ратманского, все меняется.

— Вы считаете это пародиями?

— Конечно. «Прелести маньеризма» — бесспорно. «Сны о Японии» — более сложный случай. То, что делают Фадеечев, Ананиашвили, — это «японизмы», но Уваров, показывающий нам, как русский парень изображает японца, — не хуже, если не лучше. Так вот, когда они делают Ратманского, начинает казаться, что это другая труппа. И что прикажете думать: что Филин, Уваров, Фадеечев — замечательные артисты, а остальные плохие? Да нет. Я так не думаю: по физическим данным те тоже неплохи. Но почему это так странно распределяется по спектаклям? Здесь выразительность, точность, ирония, [illegible]м. Там... При том, что я не считаю сочинения Ратманского очень значительными. Это наброски, сделанные с прекрасным чувством стиля, с чувством юмора. Но я еще не рискую сказать, что Ратманский — балетмейстер крупный. Я могу сказать, что это хореограф культурный, и люди его сочинения исполняют заразительно. Я уж не говорю про Терехову, которая в этих балетах была просто превосходна. Кстати, вот вам артистка, четверть века проработавшая в Мариинском, и все вышеперечисленные качества в случае с Тереховой были видны давным-давно: с одной стороны, танцевальная форма и технические возможности, с другой — дарование комедийной танцовщицы. Но никто об этом не подумал. И не одна она была в таком положении. Все ее сверстницы оказались в той же ситуации: они получили от Советской власти все почетные знаки — все было очень благополучно. Не было только художественного результата, сообразного их дарованиям. Все, что происходит сегодня в Большом, близко к этой ситуации. Да, есть люди, они могли бы, если бы их направить в сторону настоящего искусства.

— А где оно, настоящее искусство?

— Вот я вам и говорю, даже в миниатюрах Ратманского — это настоящее искусство. Может быть небольшое. Но в искусстве важна подлинность. Масштаб определяется потом.

— В остальном вы подлинного искусства не увидели?

— Я увидел его еще в том, как Светлана Лунькина танцевала «Жизель». Это тоже настоящее искусство, и это хорошая девочка, если ее не развратит успех, достигаемый вне потрясения у незаинтересованного зрителя. Не у президента, не у клакера, а у того человека, который любит балет и ходит в него. Но беда в том, что такой человек сегодня не может пойти в балет, потому что это ему не по средствам.

— Хорошо, может быть вы пройдетесь по названиям, показанным на гастролях?

— Можно по каждому, но куда идти — вот вопрос. Два спектакля тридцатилетней давности. Два — старая классика, в одном случае, слегка подправленная («Жизель»), в другом («Лебединое озеро») — ну, это тяжелый случай...

— Григорович полностью сменил классический ландшафт в Большом, переставив практически все спектакли. Сейчас началась новая ревизия. Каждый новый глава Большого балета начинает с перестройки фундамента.

— Ваша концепция неверна. Мы считаем сосредоточение Григоровича на пересмотре классики моментом его слома (не будем сейчас выяснять, кто в этом виноват). Правку классического репертуара он начал довольно поздно. Не считая «Спящей красавицы» 1963 года, с которой началась его работа в Большом, он поставил два классических спектакля — но совершенно иначе, чем последующие — «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот». Он сделал «Щелкунчик» в 1964 и «Лебединое» в 1969 — спектакли совсем другого рода. Это был именно Григорович, а не отредактированный Петипа. Это надо различать. Принято писать: «Лебединое озеро» Григоровича, 1969 год. Но это попросту вранье. В 1969 году Большой театр на генеральной репетиции действительно показал «Лебединое озеро» Григоровича — потрясающий спектакль и, по-моему, лучшее, что поставил Григорович в своей жизни.

— Тем не менее, лебединая картина Иванова им была сохранена.

— Это был спектакль, опирающийся на открытия Иванова и Петипа и додумывающий эти открытия в XX веке. «Лебединое» Иванова — Петипа был гениальный спектакль, но не вполне сознававший свою гениальность. А Григорович, позволю себе сказать, довел его до самосознания. И когда Фурцева увидела и поняла, о чем тут речь, она запретила показывать спектакль в таком виде, и он пошел изуродованным по ее указаниям. Он уже не отличался ни от «Лебединого озера» Сергеева, ни от спектаклей других возобновителей: ну так, поновее, покультурнее, быть может. А то «Лебединое» было потрясающе. И когда происходил запрет этого спектакля, я помню, как несколько композиторов пытались объяснить Фурцевой, что написал Чайковский. Но артисты Большого театра спектакль не защищали. Им было все равно. А когда в 1961 году в Ленинграде уничтожали «Легенду о любви» того же Григоровича, то артисты стояли насмерть. Ирина Колпакова возражала всем начальникам, которые приходили его душить. Трагическая история «Лебединого» в Большом стала первым толчком к разладу Григоровича и труппы. Так или иначе, Григорович не начинал с пересмотра классики. Он начинал с того, что ставил свои спектакли. А Васильев начинает с пересмотра классики.

«Жизель» Владимира Васильева. Светлана Лунькина и Николай Цискаридзе во 2-м акте

— Вы думаете, эта практика порочна? Вы считаете, что Васильев должен был начать с постановки собственных балетов?

— Я не уверен, что Васильеву вообще надо ставить, хотя танцовщику такого дарования простительно все. Васильев занял административный пост. Очень может быть, что он прекрасный администратор. Но зачем директору театра ставить балеты?

— Тем не менее, он переделал «Лебединое озеро» и подретушировал «Жизель». Давайте поговорим о них.

— «Жизель» он почти не тронул: в первом акте заменил вставное pas de deux, назвав его pas d'action...

— Хотя никакого action там нет...

— Это так: танцуют четыре девочки и четыре мальчика. Мальчики танцуют легко и изящно. Можно и так, а можно этого не делать... Увеличена роль Ганса, как и имя его удлинено — Илларион. В этом страшного ничего нет, если бы не две верхние поддержки на переднем плане, когда Илларион поднимает Жизель...

— Это преступление против «Жизели»?

— Если никто не убит и не обворован — это не преступление. Просто это меняет характер отношений Ганса и Жизели. В том спектакле, который сочинил Перро и танцевала Карлотта Гризи, таких отношений не было и быть не могло. Если бы Васильев поставил на эту музыку другой балет, вполне могли бы быть и другие отношения. Ходите на голове, если делаете свою вещь. Но если вы вторгаетесь в готовую, нужно хоть как-то считаться с предшественниками. А вот когда былое хореографическое содержание игнорируется, а нового нет, тогда нужны какие-то дополнительные средства. Тогда приглашают дорогого кутюрье, и он шьет дорогие костюмы. Знаменитый кутюрье прекрасно понимает, как одеть людей для светской жизни. А балет — не светская жизнь. И когда есть стремление превратить балет в светскую жизнь, ввести сцену в круг этого собрания, тогда и выходит друг графа Альберта в феске и с серьгой в ухе. Возможно такое? — может быть. Но зачем? Мы хотим искусство извлечь из жизни и вынести на сцену. А здесь все тот же старый советский способ: вынесем жизнь на сцену. Конечно, жизнь не в ее грязи, не подножный реализм, а высокий реализм наших идеалов. Прежде это был социалистический реализм, а теперь это модный кутюрье... Только что я прочитал в какой-то статье, что Ульяна Лопаткина спасла «Лебединое озеро» от нафталина, которым его посыпал Константин Сергеев. Оставим в покое Лопаткину — мы говорим сейчас о Большом театре. Признаюсь, я не защитник сергеевских редакций, я все время полемизировал с ним по поводу его правок и замен. Можно говорить о том, что он сделал так, а что не так. Но будем справедливы, Сергеев понимал: то, что сделал Лев Иванов — нельзя ломать. Он это сохранил, и кое-что еще важное сохранил для конструкции спектакля. Да, нафталин: но из этого нафталина мы все-таки достаем мех, который сохранился благодаря нафталину! Воротник-то цел! А вместо этого нам пытаются объяснить: смотрите, как здорово! Мы разрезали вашу шубу и пришили ваш мех в виде хвостика! Я имею в виду «Лебединое озеро» Владимира Васильева.

И тут я должен сказать, что ходил смотреть балет Большого театра с бесконечным сочувствием. Даже «Спартак» и «Укрощение строптивой» у меня вызывали сострадание. Мне не хотелось бы, чтобы мои впечатления от «Лебединого озера» Васильева перевесили мое сочувствие к театру, потому что мне кажется, что даже «Лебединое озеро» — не повод плясать на тризне. Тем не менее, «Лебединое озеро» стало для меня тяжелым ударом. Я не ожидал, что можно вот так. Старое, конечно, устаревает. Но искусство не делится на старое и новое. Оно делится на то, которое уже есть, и то, которое мы хотим создать. Я за то, чтобы создавать как можно больше и даже за то, чтобы потеснить то, которое есть — и дай бог! Но потеснить в честном соревновании, а не в уничтожении. Если вы хотите писать лучше, чем Толстой и Гоголь — валяйте! Но только не сжигайте Толстого и Гоголя. Вот нехитрая мысль. Можно что угодно говорить про Григоровича, можно что угодно говорить про Якобсона, но когда они показывали свои новые работы — зал стоял!

— А сегодня триумфа не было?

— Откуда же ему быть, если все решается просто: «Лебединое озеро» уже есть, а мы сделаем его еще лучше. Васильев ведь абсолютно чистосердечен. Я бы не хотел, чтобы вы принимали сказанное за стремление изобразить Васильева неким злодеем. Он исполнен самых лучших побуждений. Просто... как бы это лучше сказать... у него другая профессия. Когда президенту Ельцину предлагали назначить Васильева руководителем театра, ему не объяснили, что есть люди, которые танцуют, а есть люди, которые сочиняют балеты. Я вообще не убежден, что театром должен руководить человек, который сам сочиняет балеты. Господь Бог дал Васильеву поразительный талант — но один. А мы хотим, чтобы огромных талантов у него было два. Но на моей памяти только у Вахтанга Чабукиани было два этих таланта. У Васильева двух талантов нет, и не будем его за это ругать. Он полон лучших намерений, но известно, куда приводят благие намерения. Мы говорим о Большом театре, но перед глазами надо держать оба: и Большой, и Мариинский. При всем их различии они братья. У Мариинского есть только одно преимущество — историческое. Мариинский театр есть родина русского балета, но поскольку во всем мире балет в XX веке рождался почти заново, то он и родина мирового балета. От этого никуда не денешься.

— Вы считаете, что эта генетическая особенность и спасает сегодня Мариинский театр?

— Это не генетическая особенность. Если консерватизм помогает не сломать Зимний дворец, Исаакиевский собор, Адмиралтейство, — то это дает вам некоторые преимущества. Искусство всегда есть. Нельзя думать, что искусство начинается с нас. Это очень распространенная версия.

— Но Большой театр не исчерпывается Владимиром Васильевым. В Большом много народу. И как им всем быть?

— Вот Нина Ананиашвили затеяла свою антрепризу. Я не большой поклонник ее танцев в ее коронных ролях, но я восхищен тем, как она пародирует у Ратманского те танцы, которые сама танцует. Люди не всегда ощущают, в чем их сила. Я приветствую ее инициативы: если мы сегодня увидели в репертуаре Большого театра один новый спектакль, то этот спектакль принадлежит Нине Ананиашвили. Вот парадокс: Васильевым как танцовщиком я восхищаюсь, его деятельность в театре у меня вызывает большие сомнения. А Нина Ананиашвили — не моя героиня, но я считаю, что она сделала очень важный и полезный Большому театру шаг. Это не призыв снять Васильева и назначить Ананиашвили. Но я смотрел вещи Ратманского с чувством удовлетворения: может быть, теперь и еще кто-то что-то принесет в театр. Я возлагаю надежды на личные инициативы в театре. Но мы должны сознавать, что не каждый, кто заговорит, дарует нам откровение. В какой-то газете я прочел интервью с Николаем Цискаридзе, где он нам все объяснил про «Жизель» и про всякое другое. Об этом интервью много чего можно говорить. Но меня занимает даже не этическая сторона его речей о коллегах. Меня потрясло его заявление, что он не рискнул бы танцевать с Асылмуратовой, потому что «два нацмена на сцене — это чересчур».

— Будь он танцовщиком, к примеру, American Ballet Theater — его бы сразу вышибли с работы с волчьим билетом за нарушение политкорректности. Но ангажемент в АБТ Цискаридзе не угрожает, а в Большом театре не знают, что такое «политкорректность». Мы в России, а потому, вам не кажется, что это просто глупая шутка?

— Конечно, в России не стесняются в выражениях, но я все-таки думаю, что на торжественном приеме с высокими лицами из Кремля Цискаридзе матерных слов употреблять не будет. За личные поступки отвечает не Россия, а каждый сам по себе. Что же до шутки, то шутка неудачная, а для балета втройне. Русский балет сделали француз Петипа, швед Иогансон и итальянец Чекетти. Тем не менее он «русский», потому что это оценил именно русский зритель. В заявлении Цискаридзе есть житейский опыт, который нельзя навязывать искусству. Вахтанг Чабукиани не мог сказать про себя: я — нацмен. Он говорил: я — грузин. Он не был нацменом, он был русский танцовщик. Я говорю не про межнациональные отношения — это другой разговор. Я говорю о сознании того, что есть в балете национального. Вспомнить о Цискаридзе меня заставило «Лебединое озеро» Васильева. Когда Царевна-Лебедь (бывшая Одетта, она же Одиллия) выходит в кокошнике, то, вероятно, затем, чтобы объяснить, что она не нацменка. «Лебединое озеро» — и так несомненно русский спектакль. Зачем же это аффектировать? Чайковский написал балет по сказке немецкого писателя, первым этот балет ставил чех. Если вы ощущаете свою неполноценность в искусстве, вы порой начинаете кричать: я немец, я француз, я русский, я еврей, я советский человек, — как бы компенсируя этим то, чего не хватает вашему искусству. Все это чепуха! Вы в теле вашего искусства покажите, кто вы, а не надевайте кокошник. А иначе разрушается космополитическое сознание, которым дышит балет. Конечно, петербургская классика. Но ведь она не петербургская, а европейская. Мы не можем от этого отречься. Не жаль, что мы много отдали Европе, жаль, что мы сами этим не владеем. А иные и не хотят. Наша публика может подумать, что за Петипа сразу следовал Ростислав Захаров. Но между ними громадный художественный хребет. Давайте его восстановим. И выяснится, что у нас не одна традиция, а пятнадцать: не только Петипа, но и Нижинский, Нижинская, Баланчин, может быть даже Лифарь, конечно, Мясин...

— Но рынок хочет от нас только канонических названий. Рынку все равно, кто поставил «Лебединое озеро» — Васильев или Лев Иванов. Нафталином называют не только «Лебединое» Сергеева, но и «Свадебку» Нижинской, «Весну» Нижинского, нафталином называют и «Симфонию до мажор» Баланчина, вспоминая о том, что она поставлена пятьдесят лет назад.

— Но ведь надо понимать, зачем это делается. Это искусство хотят ликвидировать, а на его место поставить нечто другое. Можно ликвидировать оперу Большого и Мариинского и вместо нее поставить «Битлз» — если они у вас, конечно, есть. Но, во-первых, их нет, а во-вторых, Ковент Гарден никто не закрывал, когда появились «Битлз». Люди шоу-бизнеса делают свое дело, пользующееся спросом, но не надо превращать балет в шоу-бизнес. Все-таки человек, который не видел «Спящую красавицу» Петипа, не знает, что такое балет. А если «Спящую» уничтожат, то и не узнает.

— Превращение балета в шоу-бизнес — это и есть то основное впечатление, которое вы вынесли с гастролей?

— Нет, до этого еще не дошло. Но в Большом, как, впрочем, и в Мариинском, наблюдается утрата «балетности», а без нее остается шоу-бизнес. Если бы это уже было шоу, оставалось бы только петь похоронные песни. В том-то и дело, что это еще не конец. Я не хочу говорить «балет надо спасти», но надо, чтобы он выжил. Положение в театрах очень схоже. Из того, что у них лучше мальчики, а у нас — девочки, не следует, что разница принципиальна. Почему же идет дикая вражда, и одни уверяют, что Большой театр — это сущая чепуха, а другие, что Мариинский — это нафталин? То, что говорится о нафталине — то есть фактически о непреходящих ценностях хореографического искусства, — в одинаковой мере свойственно и Большому, и Мариинскому театрам в лучших их работах. Нафталином часто называют то, что уцелело от балета, от балетности, то есть от искусства мыслить движениями душевной жизни. Завершая гастроли, Владимир Васильев обратился со сцены с речью, в которой поблагодарил всех участников, всех помогавших гастролям, прекрасно сказал о священных стенах и сцене Мариинского театра, на которой танцевало столько великих танцовщиков. Но он не вспомнил, что на этой сцене родилось хореографическое искусство, которое переменило балет и его место в мире, что здесь работал величайший хореограф XIX и величайший хореограф XX века. На них-то и надо ориентироваться. Он вспомнил только танцовщиков. Хореографы в его сознании на третьем плане. Пока мы не откажемся от сведения балета к одной профессии — профессии танцовщика, а вторая профессия — сочинение хореографии — будет лишь обслуживать танцовщиков, которых называют «божественными звездами мирового балета», пока наше сознание не откроет самоценности хореографии как искусства — ничего хорошего не будет. [illegible]юч ко всему.