же Покровский пытался создать такое единство в Большом театре, ему это не удалось. Рядом с его спектаклями продолжали как ни в чем не бывало существовать допотопные постановки Баратова, да и ряд новых спектаклей (скажем, "*Cosi fan tutte*" Касаткиной и Василева, "Замок герцога Синяя борода" Андраша Мико, или "Бал-маскарад" Семена Штейна) не очень-то сочетались с эстетикой самого Покровского. Что же касается единства вокальной школы и исполнительского стиля, то оно, такое единство, едва ли не еще более эфемерно, учитывая, что и Мариинский, и Большой издавна "собирали мед" со всех цветов. Кстати, я не знаю практически ни одного крупного оперного театра в мире, где бы подобное единство — не в рамках какого-то одного спектакля, но театра в целом — существовало.

Что же касается единства режиссерского и актерского стилей, то, во времена, не столь уж и давние, памятные почти всем здесь присутствующим, в опере Мариинского (тогда — Кировского) театра оно уже существовало. Я говорю про период Романа Тихомирова. Вряд ли кто-то из вас мечтает о т а к о м единстве!..

И, поскольку оперная часть нашей дискуссии завершена и начинается балетная, позволю себе высказать одно предположение. Не потому ли еще ситуация в балете Мариинского театра сегодня не в пример более благоприятная, чем в Большом, что в то время, как Юрий Григорович всеми правдами и неправдами внедрял "единство", кроя труппу под себя, Олег Виноградов давал "цвести всем цветам" (не совсем, конечно, всем, но все-таки с Большим не сравнить!).. Впрочем, я, кажется, вторгся на чужую территорию. Коллеги — балетные критики, вам слово.

Игорь СТУПНИКОВ

В этом сезоне балет работал необычайно интенсивно. И три премьеры, которые состоялись, — это, конечно, огромная удача. Две "Раймонды" — Сергеева и Григоровича — очень разные по своим задачам, по прочтению музыки, по хореографии, показывают, как один и тот же драгоценный камень поворачивается разными гранями.

"Тщетная предосторожность", которая была поставлена первоначально в Малом оперном, а теперь пришла и на Мариинскую сцену, — это абсолютно новый спектакль. Новая труппа, новые возможности, новая пластика, новое решение. Недавно в американском журнале "Мир и я" появилась большая и необычайно интересная статья, в которой автор, Октавио Рокка, проводит компаративный анализ между нашей "Тщетной" и "Тщетной", поставленной в Балете Рейна, где стремились воссоздать постановку 1789 года. Там работали в архивах, выясняли, какие были тюники, какой могла быть обувь, какая была техника танца. "Интересно, — пишет Рокка, — какая задача была у Олега Виноградова? Что двигало им, какие интересы преследовал?" И он приходит к выводу, что этот спектакль возвращается к школе Мариуса Петипа. И если бы автор статьи не знал, что это оригинальная постановка, он бы подумал, что спектакль принадлежит Петипа. То есть, у него никогда не закралась бы мысль, что такую "Тщетную" поставил современный балетмейстер. Октавио Рокка отдает предпочтение составу Маргарита Куллик — Владимир Ким, и он нашел верное определение, сказав о Куллик: "Мне казалось, что все ее тело соткано из смеха и юмора". Умение создать атмосферу старинного спектакля он считает большим завоеванием труппы и Виноградова.

От себя скажу: сезон был плодотворный. Мне были интересны и новые спектакли, и особенно — выступления молодежи. На моей памяти, а я уже 40 лет посещаю спектакли Мариинского театра, не было такого, чтобы выпускницы — Татьяна Серова, Татьяна Амосова, Ульяна Лопаткина (ее, кажется, сам Бог отметил, чела коснулся), — они никогда бы не имели такой возможности. И через 7-8 лет им бы говорили: "Может быть, мы вам поручим па де труа в "Лебедином озере"...

Татьяна КУЗОВЛЕВА

Меня очень удивили слова Виноградова, что все в театре замечательно, лучше и быть не может. Но ведь есть проблемы — и репертуарные, и исполнительские. Труппа — лучшая, а актеры не могут себя реализовать. Если посмотреть афишу — сплошная "Жизель", "Жизель", "Жизель"... Новые спектакли появляются — и через год исчезают. И какие мы ставим спектакли новые? Я не имею ничего против двух "Раймонд", можно поставить и два "Лебединых", — но ведь это за счет других спектаклей, которых мы не знаем и не видели. Открывается новый театр — и чем же? Постановками Брянцева. Это нам сегодня интересно? А то, чего мы никогда не видели, так и остается за пределами театра. Сваливаем все на экономические проблемы: мы не можем пригласить Бежара, Пети, Ноймайера, но можем пригласить Проховского, поставить шикарную безделушку "Анну Каренину". Появились ненадолго Роббинс, Баланчин — и исчезли с афиши. Труппа театра — единственная, которая может сейчас достойно исполнять Баланчина, но его нет в репертуаре. А в это время идет тиражирование спектаклей, которые мы и без того знаем. Я знаю, что Ноймайер в свое время готов был бесплатно приехать и поставить спектакль в театре — однако никакого предложения ему не сделали. Когда-то была хорошая традиция — делать вечера молодых хореографов и исполнителей, но она исчезла. Балет театра остается таким же консервативным, как и сто с лишним лет назад.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

Я не буду говорить о премьерах сезона. Не только в них состоят для меня итоги, но, может быть даже в большей степени, — во "второй группе премьер": выступлениях молодых танцовщиков. В этом смысле ситуация в труппе благоприятная: произошла смена поколений, и у молодых танцовщиков, только что закончивших школу, есть уникальная возможность проявить себя: они практически с первых лет работы в театре могут станцевать многие сольные партии. Раньше артист, работающий в театре 10 лет, считался молодым, подающим надежды. Сегодня же премьеры труппы очень молоды. Юлия Махалина — прима-балерина Мариинского театра, выступающая на лучших сценах мира. Рядом — Эльвира Тарасова, 7 лет назад окончившая училище, но и ей уже наступают на пятки те, кто пришел в театр два-три года назад. Или Марина Чиркова, балерина с интереснейшими, но пока еще не востребованными данными, завоевала серебро на московском конкурсе, провела творческий вечер в театре "Балтийский дом", танцует балеринские партии, — и при этом значительную часть своей творческой жизни проводит в кордебалете. Можно, конечно, и пойронизировать по этому поводу: вы представляете, какой у нас уровень солистов, если кордебалет состоит из лауреатов международных конкурсов!

Кого можно выделить из совсем молодых? В мужском составе труппы — много интересных молодых артистов: Рубен Бобовников, Вячеслав Самодуров, Станислав Белиевский. Никита Щеглов — танцовщик подобного типа на сцене давно не встречался, артист героического плана — таких очень и очень мало. И дело не только во внешних данных, но в том напоре, мужестве, воле, энергии, которые он прямо-таки источает в своем танце. Талант Ульяны Лопаткиной очевиден и очень сложно подобрать именно те слова, которые бы точно выражали магию ее танца, найти словесный эквивалент тем эмоциям, которые вызывает искусство балерины. Ее дебют в "Лебедином озере" 6 августа — одно из главных событий сезона, один из его итогов, премьера, которая стоит, возможно, нескольких новых спектаклей.

Борис ИЛЛАРИОНОВ

Я хочу затронуть проблему репетиторства. Много говорилось о том, что молодое поколение приходит в театр и сразу получает роли, но с этим поколением должна вестись соответствующая репетиторская работа. Артисты в 18-21 год — еще незрелые личности и им необходима крепкая педагогическая рука. Много говорилось об удачном выступлении Лопаткиной в "Лебедином озере". Действительно, танцовщица исключительной одаренности, может стать одной из лучших балерин театра за всю историю существования труппы. У нее много интересных вещей, пластических находок, но в то же время заметно, что она зачастую не знает, как подобраться к движению, выполняя их чисто интуитивно, не осознавая сущности, связи в комбинации движений. Почему так происходит? Наверное потому, что репетитор не может ей подсказать, как вжиться в эту хореографию. Не хватает и скрупулезного отношения к хореографическому тексту.

Хореографический текст произвольно меняется многими. В "Спящей красавице", в коде второго акта — сцене нереид Юлия Махалина исполняет сочиненную ею комбинацию. А так ли уж это необходимо? Или, как у нас только теперь не перекраивают вариацию Одилии? Первое выступление Татьяны Серовой — в сложной диагонали вместо двух туров и шене она шла на па де буррe. Где был репетитор, когда позволил ей такое искажение текста?..

Павел ГЕРШЕНЗОН

Я имел удовольствие систематически следить за балетными спектаклями театра с апреля. Самый захватывающий сюжет — сопоставление "ленинградской" "Раймонды" в редакции Сергеева и "московской" — Григоровича (хотя, безусловно, несопоставимы исполнительские стандарты, принятые сегодня в Петербурге и Москве). Этот сюжет я провел в статье, напечатанной "Коммерсантом-*Daily*", где сергеевская "Раймонда" 1948 года была представлена образцом стиля "поздний Сталин", а "Раймонда" Григоровича 1984 года — образцом стиля "поздний Брежнев". Это, конечно, метафоры, и речь идет об эстетических схемах, сообразных конкретному времени, в которых, хотели того или нет, работали оба интерпретатора балета Петипа — и Сергеев, и Григорович.

Но в статье речь шла еще об одном — о моде. О моде на искусство, пусть это не звучит вульгарно. Точнее, о том, что сегодня, в 1994 году, искусство образца 1948 года в моде больше, чем искусство образца 1984 года. И представления Константина Сергеева о поэтике Мариуса Петипа, при всей ущербности этих представлений, все же более актуальны, чем представления о том же самом Юрия Григоровича. Иначе говоря, речь о том, что сегодня, в контексте постмодернистской ситуации, в моде Петипа с его так называемыми "нелепыми" сюжетами, с его "архаическими" пантомимами, бестолковым статичным мимансом, структурной определенностью "вставных" па, с пыльными драпировками и недееспособными рыцарями. (Я думаю, что Юрий Николаевич Григорович уже никогда не сможет понять всей прелести финальной мизансцены сергеевской "Раймонды", когда героиня и ее партнер под занавес удаляются на размалеванных бутафорских лошадях.) О том, что из моды совершенно вышел Петипа, которому "пришивают" якобы логически выстроенную драматургию, у которого отменяют пантомиму, размывают канонические танцевальные структуры, тщетно пытаясь "станцевать" все, которому навязывают каскадерские вариации в духе гимнастического классицизма советской школы мужского танца, превратившей балетную сцену в помост для занятий бодибилдингом. Короче, в моде тяжелая фактурная "эклектика" конца XIX века, — Петипа в стиле "историзм", и совершенно устарели представления о "симфоническом" балете времен советского театра 60-70 годов, тем более, что истинный симфонический танец, пусть в микроскопических дозах, но представлен на этой сцене сочинениями Баланчина, исчерпавшего и закрывшего эту художественную тему в XX веке.

При чем здесь Мариинский театр? Факт включения в репертуар московской "Раймонды" и явное ее предпочтение "сергеевской" означает выход с этой "Раймондой" на мировой балетный рынок. Но руководство театра, претендующего на доминирующую роль в международной иерархии и, следовательно, на роль законодателя художественной моды, должно не просто выбрать, условно говоря, между Домом "Диор" образца 1948 года и Домом "Шанель" образца 1982 года (в нашем случае между Сергеевым и Григоровичем), оно обязано предложить собственную "линию", причем непременно образца 1994-95 годов. "Эпоха Сергеева" закончилась, но закончилась и "эпоха Григоровича". Мы вправе ждать от Мариинского театра скрупулезной реконструкции поэтики Мариуса Петипа в полном ее объеме. Это сегодня основное художественное обязательство Мариинского театра. Это-го не смогут сделать нигде в другом месте.

Что касается "реставрации" балетов Фокина, то поражает степень художественной неподлинности всех воспроизводимых компонентов, начиная с эскизов Бакста и Головина и кончая хореографическими текстами Фокина. Судя по афише, мы имеем дело именно с реставрацией, и соответственно с этим должны устанавливать критерии оценки. Не нужны какие-то колоссальные изыскания, чтобы увидеть, что бакстовские эскизы воспроизведены неверно, а то, что происходит на сцене, часто диаметрально противоположно описанному самим Фокиным в общедоступных Мемуарах. Но всем известен опыт отличных ретроспективных акций Парижской Оперы "Пикассо и балет", "Нижинский-Нижинская", когда результат несопоставим с тем, что мы увидели здесь. Странно, что критика отнеслась к премьере снисходительно...

Арсен ДЕГЕН

...как ко всякому подарку. Я хотел бы спросить: вы верите, что сергеевская "Раймонда" действительно принадлежит 1948 году, ведь с тех пор прошло почти полвека? Вы верите, что спектакль не меняет свою эстетику? Я согласен с вами: действительно, две "Раймонды", одни и те же исполнители должны все трактовать по-разному, одни едут на лошадях, другие — нет, это, конечно, очень важный момент. Но эстетика, стиль, — неужели вы думаете, что та "Раймонда" танцуется так, как поставил Сергеев? Тогда о чем же мы говорим?!

Вас удивляет, что был взят спектакль 1984 года. Это не совсем так: тех декораций Вирсаладзе, которые вы видите здесь и из-за которых, собственно, и обратились к той постановке, в Большом театре не было, там все белое. Поэтому трудно сказать, какого года у нас спектакль. Я думаю, что сейчас у нас балет 1994 года, а в следующем сезоне будет идти балет 1995 года. Так живут все спектакли. Мне кажется, что спектакль Григоровича очень последователен, у него есть своя внутренняя логика событий, хореографическая логика. А логика 1994 года — она всегда логика 94 года: спектакль живой, зрители живые.

Что касается "Шехеразады" и "Жар-птицы", то я тоже видел эти балеты несколько лет назад. Но это — не реконструкция, это — фантазия на тему Бакста и Головина. Я хотел бы подчеркнуть: Головина. Мне кажется, "Жар-птица" сделана достаточно художественно. Что касается Бакста, то это фантазия. Существует много разных эскизов, но все они воспроизводятся на сцене, а Бакст делал ряд эскизов и после премьеры. И воля реставраторов — обратиться к тем или иным эскизам. Я не верю в буквальные реконструкции. Я видел гончаровскую реконструкцию "Жар-птицы" в Американском балетном театре, это скучнейшее зрелище. Если внимательно читать Фокина, то в том спектакле ничего нет — ни стены рыцарей, ни забора, одно дерево посередине. По сравнению с этим у нас — просто шедевр. То, что реставрирует Лакот, или возобновление "Тщетной" по образцу 1789 года — неужели вы думаете, что это близко к оригиналу? Конечно, нет, это фантазийные реконструкции, на том стоит балет. Либо ты делаешь новый спектакль, либо сочиняешь на тему старого. Речь идет уже о вкусе, о понимании дела, но говорить: было не так — это очень скользкое занятие.

Нора ПОТАПОВА

Мне кажется, что это проблема не только балетная. Аналогичные проблемы возникают при постановке опер. В том же "Садко" можно начать спорить: соответствуют ли декорации, выполненные Окуневым, эскизам Коровина. Я, например, видела эти эскизы и обратила внимание на такую простейшую вещь: мазок, даже манера проведения линии — например, в росписи потолка декорации первого акта, — а отсюда и градации настроения у Коровина и Окунева разные. И абсолютно адекватными быть не могут, ибо Окунев — другой человек, художник, живущий в другой атмосфере, другом окружении. Мне кажется, неплодотворно требование: сегодня должно быть точно так, как тогда, на премьере. Линию сегодня художник проводит не так, как проводил ее Коровин или Бакст. Мы сегодня все равно не создадим того же самого. Другой вопрос: какова степень художественности реконструкции, насколько выдержана она в смысле вкуса и стиля.

Светлана СЛИВИНСКАЯ

Опера в неизмеримо более легком положении, чем балет, хотя бы у нас сохранилась партитура, певческие партии, по которым певцы могут все исполнять так, как это было задумано автором. Что касается хореографии — у нас исчезли тексты. Когда балет переставал исполняться, как те же балеты Фокина, он исчезал. Либо мы должны согласиться с тем, что хоть что-то, хоть фантазии на эту тему будут создаваться, либо раз навсегда мы от этого отказываемся. "Шехеразада" исчезла навсегда, после того, как ее перестала танцевать Ида Рубинштейн. ... Так что, это в любом случае будут лишь фантазии на тему и не надо себя обманывать.

Иосиф РАЙСКИН.

Это напомнило мне споры об аутентичном и романтическом исполнении старинной музыки, которые по сю пору продолжаются, несмотря на то, что большинство ансамблей старинной музыки перешло на аутентичную манеру исполнения. Но, восстанавливая те или иные исполнительские приемы, освобождая подлинный авторский стиль от позднейших наслоений, пытаясь передать атмосферу и аромат далекой эпохи, они, тем не менее, не претендуют на то, что исполняют старинную музыку точно так, как это делали во времена Рамо, Люлли, Баха или Вивальди.

Помнится, Владимир Солоухин в "Нашем современнике" лет десять-двенадцать тому назад требовал, чтобы Большой театр превратился в музей и чтобы классические русские оперы сохранялись практически в неизменном виде. Вплоть до того, чтобы были восстановлены режиссура и стиль премьерных спектаклей прошлого века. Вот это уже абсолютное безумие. Мы всегда знаем, как спектакли устаревают на глазах. И всегда новое возобновление старого спектакля несет на себе печать сегодняшнего времени.

Поэль КАРП

Не успели мы начать разговор о сегодняшней жизни, как уткнулись в проблемы, и проблемы очень серьезные. Я прочел интервью Олега Виноградова и меня удивило много раз произнесенное слово "замечательно". Поставлен также вопрос, вправе ли актер, выступая в другом коллективе или в в концерте, именоваться актером Мариинского театра. Конечно, если он это делает, нарушая конкретные обязанности в своем театре, то Виноградов прав — его надо гнать. Но если он это делает во время отпуска или вообще в свое свободное время, почему он должен скрывать от публики, что он — артист Мариинского театра или спрашивать особое разрешение на каждое выступление? Если Куллик, Ким и другие выступали в свободное время, не стоит их шельмовать, это уже явный перебор.

Мне кажется, что подобного рода переборов у нас много и в сфере художественных суждений. Я прочел статью Гершензона о "Раймонде", меня поразила уверенность: Раймонда — это Дудинская, Дудинская — это Ваганова, за Вагановой — Петипа, вот и весь сказ. Когда критик действует в таком роде, с автоматом, то это очень современно и вполне отвечает эстетике 94 года — у нас все действуют с автоматами, политические проблемы у нас решаются на улице. Вообще главное — тюкнуть оппонента, и посильнее. Но если мы хотим заниматься искусством, то здесь надо держаться более аналитических подходов и считаться с фактами. Странно, почему можно говорить о балетах 1948 и 1984 года и совершенно забыть, что есть "Раймонда" 1898 года и отношения этих двух постановок между собой гораздо менее интересны, чем их отношение к той "Раймонде" Мариуса Петипа. И мы кое-что знаем о том, что он там сделал. После революции балет впервые возобновила Ваганова, сделала она это в 1931 году — когда Наталия Дудинская окончила школу. Но Ваганова не заняла Дудинскую, хотя любила ее, возможно, больше других своих учениц. Спектакль танцевала Ольга Иордан. Потом была "Раймонда" Вайнонена. "Раймонда" Сергеева появилась только после войны. Конечно, можно сказать, что это — спектакль сталинской эпохи. Я никогда не был поклонником этого спектакля, но очень ценил работу Сергеева. За ней стояло развитие мужского танца за это время, стояла война, а войну вы к Сталину не сведете. Почему Сергеев решительно пересмотрел спектакль Петипа? У Петипа — апофеоз женского балета и, хотя уже был премьер — Сергей Легат, в венгерском гран па нет мужской вариации. А Сергеев сочинил мужскую вариацию, вставил ее в балет. Произошла маскулинизация балета, и Дудинская танцевала Раймонду как героический образ, и это была вовсе не та героиня, которую задумал Петипа и которой никакой героики отведено не было.

Меня огорчило, что Григорович не выступил в "Раймонде" тем замечательным чтецом старых партитур, каким он был в "Щелкунчике" и "Лебедином озере", хотя и здесь он показал себя очень тонким и интересным реставратором Петипа, понимающим природу его хореографической ткани. Но при этом он не разорвал с тем, что сделал Сергеев. Он взял другую музыку, поставил другую вариацию, но не вышел за пределы мужского прочтения балета, не вернулся к Петипа. В этом и состоит проблема этих двух спектаклей.

Вы совершенно правы, когда говорите о Баксте — это не лучший Бакст. Но нельзя свести постановку к эскизу. У меня этот Бакст тоже вызвал протест. Фокин тоже у меня вызвал протест, но я счел своим долгом подумать: а может, в этом виноват не Андрис Лиепа, а сам Михаил Фокин — может, мы находимся под гипнозом имени талантливого хореографа, очень много сделавшего и очень много значившего тогда, но прожившего свою жизнь?. Пришло другое время и мы видим сегодня, что Петипа уцелел лучше, потому что Петипа в большей мере был мастером структурного танца, и эта система отношений оказалась для нас более ценной. Мы видим, как на наших глазах исчезает Якобсон. Многое зависит, наверное, от того, что меняется восприятие каких-то вещей...

Театр в этом сезоне много сделал, пусть и не все замечательно. Но он предоставил нам платформу для суждений, и это — главное. А дальше мы вольны спорить и с ним, и между собой.