

Первый раз в первый класс

Русский телеграф. - 1998. - 8 мая. - с. 8

Баланчин в Мариинском театре

В пятнадцатую годовщину смерти Джорджа Баланчина Мариинский театр показал вечер его знаменитых балетов: «Серенада» (1934), «Аполлон» (1928), *Ras de Deux* (1960) и «Симфонию до мажор» (1948). Первые три балета в театр перенесли Франция Рассел, командированная в Петербург Фондом Баланчина. «Симфония до мажор» два года не сходила с репертуара Мариинского театра.

Для западной балетной компании подобная программа — норма. В New York City Ballet она называется *All Balanchine* и проходит по высшему тарифу стоимости билетов — театр показывает только шедевры. Для Мариинского театра и для русской публики этот набор беспрецедентен. Суммарные два часа «чистого» танцевания — слишком большая нагрузка и для российской публики, жертвы шоу-бизнеса, и для русских артистов, заложников представлений о балете как разновидности драматического театра. Невольно Баланчин в Мариинском театре стал тестом на уровень балетной культуры в Петербурге.

Публика

Ей, с советских времен приученной воспринимать посещение балета как киносеанс в «Кристалл-паласе», Мариинский театр напомнил, что балет все-таки не кино и смысл его надо искать не в сюжете, но в динамике и траектории движения, характеристиках линий, символические позы. И, признаемся, самое замечательное, что было на премьере, — реакция и манера поведения зала: без истерического балетоманского визга (кричали только после триюнов *Ras de Deux*, сочиненного Баланчиным в манере «звезд советского балета»), напротив, ровное, уважительное зрительское *mezzo voce*; публика словно боялась разрушить хрупкую акустическую атмосферу, заданную Чайковским и Стравинским и поддержанную Баланчиным. Но скорее всего ей просто некогда было аплодировать: вряд ли вы найдете столь же соблазнительный спектакль, как «Бессотворная» «Серенада», и столь же занимательный балет, как «Аполлон».

Балетная общечеловечность

«Старые балетоманы не пришли в театр, — с некоторым изрядством сообщил видный питерский балетовед, — Неужели им не нравится Баланчин?» — «Нет, им не нравится этот уровень исполнительства», — «Как же они могут судить об уровне, не видая премьеру?» — ответа не последовало. Премьеру проигнорировали не только мифические «старые балетоманы», дипломированные выпускники балетоведческих факультетов, удовлетворившие эскизами генеральной репетиции. И дело не в уровне исполнительства (сравнивать не с чем: в России Баланчина не танцуют) и не в изощренности

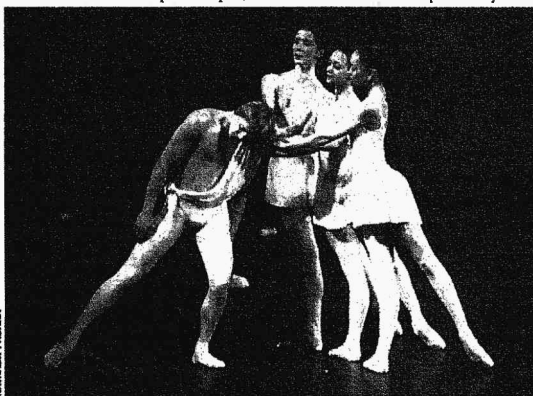
взгляда дипломированных экспертов (мало кто видел аутентичный New York City Ballet) — дело во все той же неготовности и нежелании воспринимать балет «как он есть», без стого, декоративного антуража, герозов-любовников и разухабистых примидонов. И тут профессиональные историки и аналитики смыкаются с массовой публикой — правда, им недостает ее любознательности и непосредственности. Если бы в 1998 году зал Мариинского театра был заполнен только балетными «специалистами» советского разлива, премьера балетов Баланчина провалилась бы так же, как в невесте-жестком (в балетном смысле) Нью-Йорке образца 1934 года провалилась премьера «Серенады».

Польза — Прочность — Удовольствие

Витрувианская триада, как известно, описывала идеальный архитектурный организм. Мы используем ее здесь, потому что «польза — прочность — красота» — это и есть премьера Баланчина в Мариинском театре, то есть идеальная стратегия поведения русской балетной компании в сложившихся условиях.

Итак, польза. Премьера балетов Баланчина стала первым преце-

дидитом: как новорожденные слепые котят они поначалу неизбежно тыкаются в неизвестность. Станцевать на сто процентов Баланчина в условиях Мариинского (да и любого русского) театра образца 1998 года — по определению невозможно, как невозможно начать обучение французскому языку с чтения Пруста. Все сырые и стилистические неточности в маринских «Серенаде» и «Аполлоне» меркнут рядом с той художественной и просветительской миссией и тем крестьянским трудом (любимое словосочетание Баланчина), которые извлекли на свои плечи юные артисты. Распахивается целена. Все в первый раз, никаких исполнительских корней, никакой зрительной и культурной памяти, мышечной информации, которые могли бы быть приобретены в школьном балетном детстве. А между прочим, «Серенада» ставилась Баланчиным в 1934 году для первых учениц Школы американского балета в качестве упражнения по стеническому движению, и ровно те же функции могла бы с успехом сегодня выполнять в школьных коридорах на улице России. С «Аполлоном» и вовсе сложно: он-то был сочинен в кругу эстетов и для эстетов. Он был возвращением к классической простоте устав-



«Аполлон» Стравинского — Баланчина в Мариинском театре. Аполлон — Андриан Фадеев, музы — Жанна Аюпова, Софья Гумерова, Яна Серебрякова

дентом осознанного строительства труппы, а не очередным возведением репертуарных потемкинских деревень (чем, собственно, была в свое время постановка балетчинской «Темы с вариациями» и даже, в известном смысле, «Симфонии до мажор»). После спектаклей в кулуарах много говорилось о том, что те мальчики и девочки, которые сегодня вышли танцевать Баланчина, не понимают до конца собственного счастья и что это счастье миновало поколение сорокалетних артистов (был даже составлен воображаемый, и вполне впечатляющий, состав «Симфонии до мажор»: первая часть — Любим Кунакова, вторая — Галина Мезенцева, третья — Татьяна Терехова, четвертая — Ольга Ченчикова).

Все это так, но именно потому, что артисты 70–80-х годов пребывали в ситуации «без Баланчина», танцовщицам 90-х сладко не при-

шло от эстетического радикализма снов. Стилистика «ар деко», континентальный шик, костюмы от Кокко Шанель. Все это для сегодняшних балетных артистов интеллектуально слишком однозначно. В лучшем случае они воспринимают «Аполлона» как элемент некой мировой космополитической культуры (в худшем — как продукт американского балета), между тем это русский балет, поставленный русским хореографом на музыку русского композитора силами русских танцовщиц в русской антрепризе Дягилева. Но все, что касается эмигрантов, по прежнему остается *terra incognita* для постсоветского балета. И сходу, за три недели, восстановить разорванные XX веком нити истории русского балета и встроиться в сияющий ряд Лифарь — Эглевски — Д'Амбур — Варышиников — Мартинс — каверзано сложно.

Прочность. На последнем из премьерных представлений «Серенады» репетитор балета Мариинского театра Геннадий Селюцкий признался, что смотрел только на ноги (пресловутая «работа стоп») — большое место русских балетных компаний) и впервые за многие годы был удовлетворен. От себя добавим, что Баланчин научит (уже научил) труппу двигаться, придает ей те кинетические качества, которые необходимы для создания имиджа современной балетной компании (и дальше, для создания предпосылок для работы с т.н. «новыми» хореографами).

Красота (или «удовольствие»). Бессмысленно в оперативной рецензии говорить об эстетических феноменах хореографии Баланчина, о произведениях, входящих в золотой каталог балета XX века. Она — художественный камертон, точка отсчета, помогающая артистам (и публике) сориентироваться в пространстве искусства. Впрочем, вот некоторые опасения: с появлением в репертуаре театра «Серенады» Баланчина с неизбежностью начинаешь думать о судьбе фокинской «Шопенианы». Та вялая, атеничная субстанция, в которую сегодня превратилась некогда стилистически изощренная «Шопениана», неизбежно рухнет под динамическим напором «Серенады» — если, конечно, театр не предпримет экстренных мер по спасению «Шопенианы».

Что до «удовольствия», то в финале «Аполлона» Светлана Захарова (Терпсихора) и Евгений Иванченко (Аполлон), как и положено по тексту Баланчина, остановились рядом в «шестой» позиции. Иванченко не скрывал явного удовольствия, что Захаровой просто сыпались искры счастья. Артисты получили удовольствие от танца? — прекрасно! (На втором представлении они — в особенности Захарова — действительно неплохо танцевали, пусть и в соответствии с маринской школой оценки исполнения Баланчина.) Но кто знаком с театральной кухней, кто пробегал марафон постановочных репетиций, подтвердит, каких трудов стоило уговорить (а иногда и заставить) артистов (в частности, Захарову) прийти на эти репетиции, услышать эту «новую музыку» (это Стравинский-то!), уловить изопреженные деформации балетчинской неоклассики, символические «абстрактные» телодвижения. Ситуацию Светланы Захаровой (а именно она, более чем кто-то другой, пережила психологическую и художественную ломку), восемнадцатилетней солистки Мариинского театра, танцовщицы с феноменальными природными данными и многообещающей карьерой, можно сформулировать как трагедию молодого русского балетного артиста; отлученного от художественных идей XX века. И то, что за два года до конца века Мариинский театр осознал всю серьезность этой проблемы и предпринял попытку к ее исправлению, — главный художественный и моральный итог премьеры.

ПАВЕЛ ГЕРШЕНЗОН