



Вадим Гаевский
Павел Гершензон
Разговоры
о русском балете



Вадим Гаевский

**Разговоры о русском балете:
Комментарии к новейшей истории**

«Новое издательство»

2010

Гаевский В. М.

Разговоры о русском балете: Комментарии к новейшей истории /
В. М. Гаевский — «Новое издательство», 2010

Книга «Разговоры о русском балете: Комментарии к новейшей истории» составлена из диалогов, записанных московским историком театра и балета Вадимом Гаевским и петербургским критиком Павлом Гершензоном. Диалоги посвящены истории и поэтике балетного театра конца XX – начала XXI века, однако парадоксальным образом специфика русского балетного искусства с его кастовой замкнутостью, статусом экспортного продукта и особыми отношениями с властью предоставляет собеседникам неожиданно продуктивные возможности для разговора об истории и социологии русской, советской и постсоветской культуры в целом.

© Гаевский В. М., 2010

© Новое издательство, 2010

Содержание

От авторов	5
I. Конец века	7
В Москве: Большой балет	7
Фрагмент 1. Большое и небольшое	7
Дополнение 2006 года	18
Фрагмент 2. Казус Григоровича	20
Отступление 2007 года	26
Дополнение 2008 года	27
В Петербурге: Мариинский балет	30
Фрагмент 1. В сторону Дирекции	30
Отступление 2006 года	37
Фрагмент 2. Перегрузка	38
Отступление 2006 года	41
Фрагмент 3. Tête-à-tête с искусством	42
Дополнение 2007 года	43
Отступление 2007 года	46
Дополнение 2007 года	48
Фрагмент 4. Великая иллюзия	50
Отступление 2007 года	51
Дополнение 2007 года	54
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Вадим Гаевский, Павел Гершензон

Разговоры о русском балете:

Комментарии к новейшей истории

Обе стороны преодолели чудовищные трудности, чтобы создать иллюзию непринужденной беседы.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ, 1963

Грустно и в то же время смешно подумать, что, ожидая войны с Японией, у нас в Петербурге кучка лысых стариков заставляет говорить весь город о балете. Конечно, все это не единичное явление, это лишь доказательство того, какова вообще вся жизнь Петербурга за эти последние года. Театр отражает лишь общее настроение политической распущенности.

ВЛАДИМИР ТЕЛЯКОВСКИЙ, 1904

От авторов

Настоящая книга, книга диалогов, возникла в результате нечастых встреч московского балетного критика Вадима Гаевского и петербургского балетного критика Павла Гершензона, во время которых в свободной дискуссионной форме рассматривалась сложившаяся ситуация и обсуждались актуальные проблемы русского балетного театра. Диалоги записывались в два приема: сначала в 1996 и 1997 годах, а затем – десять лет спустя, в течение театральных сезонов 2005—2006 и 2006—2007 годов. Это не случайные даты в календаре отечественного балета. Приблизительно к 1996 году закончилась самая драматичная пора в позднесоветской и постсоветской истории балета Большого и Мариинского театров, пора резкого падения их художественного уровня и международного авторитета, и именно в 1996 году началось медленное возвращение утраченных позиций. А на пороге 2007—2008 годов довольно ясно обозначился новый рубеж – окончание динамичного десятилетия новых имен, новых спектаклей и новых надежд, десятилетия, решавшего главную задачу – вырваться из культурной изоляции, стать современным балетом, балетом XX века. Теперь эта погоня за ушедшим временем завершена, и необходимо дать экспертную оценку тому, что произошло, спокойно разобраться в том, что случилось. Надо только отчетливо сознавать, что балетный мир – не только в нашей стране, но прежде всего у нас – закрытый мир, тщательно оберегаемый от постороннего взгляда. Многочисленные интервью в глянцевах журналах, как и полугламурные телевизионные фильмы и передачи, ситуации не меняют, поскольку направлены именно к тому, чтобы увести от цели, свести к минимуму полезную информацию, не позволить доискаться до сути дела. И не потому, что дела эти непременно нехороши, вовсе нет, а потому, что секретность – еще с советских времен – пропитывает всю атмосферу закрытых учебных заведений, таких как наши столичные академии балета, и режимных учреждений, таких как наши главные столичные театры. Тем не менее авторы диалогов считают своим долгом посмотреть на этот балетный мир не только извне, но и изнутри, притом что один из авторов – многолетний и не всегда сторонний наблюдатель того, что происходило в Большом театре, а другой в течение многих лет работал в Петербурге, в штабе Мариинского балета.

Еще раз предупредим: это именно диалог, а не сочинение, созданное в соавторстве. Хотя предмет у авторов один, система исходных представлений и, соответственно, характер суждений и оценок во многом различны. Гаевский старше Гершензона более чем на четверть века,

и это возрастное различие, различие поколений, дает себя знать почти на каждом шагу – в стилистике мышления, в выборе слов, в том, что современная наука называет дискурсом, и в том, что в прежние времена называли менталитетом. Очевидно, что Гаевский – и во всех своих предшествующих сочинениях, и здесь (хотя далеко не всегда) – тяготеет к парадной стилистике, а Гершензон – демонстративно непараден, антипараден, а порой даже памфлетен. Иначе можно сказать, что Гаевский стремится опереться на некие мифологические конструкции, лежащие в основе балетного театра, стремится продлить жизнь мифов, которыми окружал себя классический балет и которые во многом формировали его реальность. Как человеку своего времени, и самому Гаевскому присуще в той или иной мере мифологическое мышление, поскольку именно устойчивый миф создавал некое пространство свободы, может быть, искусственное, может быть, иллюзорное, а может быть, и подлинное, необходимое для жизни. Гершензону, человеку другого времени, подобный тип мышления совершенно чужд, для него балетные мифы – пространство благонамеренной, а чаще всего злонамеренной лжи, пространство духовной несвободы. В своих суждениях Гершензон опирается лишь на реальные впечатления и на реальные факты, даже на точные цифры, это современный неопозитивизм, тоже спасительный и тоже необходимый. Другое различие – уже в методах мышления и письма, более эссеистского у Гаевского, более аналитического у Гершензона.

В заключение следует сказать, что двенадцать лет, в течение которых записывались эти диалоги, – достаточный срок для того, чтобы изменился не только русский балетный театр, но и мы сами, а следовательно, наши представления о балете – часто на диаметрально противоположные. Так что откровенная, а иногда и подчеркиваемая противоречивость некоторых наших суждений есть проекция движения времени. Мы сознательно избрали предметом обсуждения кризисные годы, кризисные явления в жизни столичных театров и непарадные точки обзора классического фасада русского балета. Именно такой, нефасадный, ракурс позволяет многое лучше увидеть и лучше понять, что, конечно, спровоцирует нервную реакцию охранительной критики. Но какое это может иметь значение, когда речь идет о небезразличных нам судьбах русского балета.

Фрагменты диалогов впервые были опубликованы в газете «Мариинский театр», журналах «Критическая масса» и «Русская жизнь», а также в «Вестнике Академии русского балета имени А. Я. Вагановой» и в интернетиздании OpenSpace.Ru. Авторы благодарят Дмитрия Морозова, Глеба Морева, Александра Тимофеевского, Алексея Фомкина и Марию Степанову, способствовавших этим публикациям.

Мы благодарим Эллу Липпу за большую работу по литературному редактированию диалогов, Константина Ключкина, профессора истории культуры Pomona College (Калифорния, США), за внимательное чтение рукописи и ценные замечания. Отдельная благодарность Карине Добротворской и Алексею Тарханову – за постоянное участие и гостеприимство.

МАЙ 2009 ГОДА, МОСКВА–ПЕТЕРБУРГ

I. Конец века

В Москве: Большой балет

11 апреля 1996 года, Москва – июль 1996 года, Петербург

Фрагмент 1. Большое и небольшое

ГЕРШЕНЗОН: Давайте поговорим о балете в XX веке, о том, с чем балет пришел к концу века. И хотя у нас в резерве еще четыре года (а на примере конца XIX столетия мы знаем, каким напряженным может быть финал века в русском балетном театре), попытаемся нарисовать не только итоговую картину, но проследить динамику художественных процессов, происходящих в балете XX века.

ГАЕВСКИЙ: Здесь можно рассмотреть общий план и можно сосредоточиться на конкретных ситуациях в главных балетных столицах – Москве, Петербурге, Париже, Лондоне, Нью-Йорке. В целом картина такова: самое главное – классический балет в XX веке все-таки устоял, несмотря на то что в начале века был приговорен практически всеми. Сто лет назад, в 1904 году, в Петербурге появилась Айседора Дункан, которую приветствовала *вся* петербургская интеллигенция: художественная, философская, философско-религиозная. И среди них Аким Львович Волынский, который наговорил целую книгу по поводу ее приезда и который через десять лет станет главным теоретиком и защитником классического балета. Пафос всех этих статей, всех этих высказываний, всех этих интервью заключался в том, что наконец-таки пришло нечто такое, что сменит исчерпавшую себя, никому уже не нужную псевдокультуру.

И вот сто лет спустя, или немного меньше – не важно, мы видим, что культура эта себя не исчерпала, более того, она оказалась способной к саморазвитию, и классический балет сегодня не похож на балет начала века. Возникли новые школы, прежде всего школа Баланчина. Художественно преобразились традиционные школы – русская и французская; появились великие балетмейстеры, появились великие исполнители. Исчезло то, что вызывало сопротивление, естественное, законное, иногда слишком, может быть, нетерпеливое, слишком агрессивное сопротивление театралов начала века, – исчезло ощущение архаичности этого искусства. Оно оказалось абсолютно современным по отношению к любому из исторических этапов, составляющих движение искусства в XX веке. И это главное. Можно говорить, что балет в XX веке не только устоял, но и восторжествовал. Интерес к нему не пропал, а, наоборот, возрос.

Помимо движения чисто эстетического, можно говорить и о движении географическом: балет стал искусством планетарным, и на языке классического танца (а речь идет о балете, основанном на классическом танце) сейчас ведется диалог между самыми отдаленными регионами, между самыми отдаленными национальными культурами. Все свидетельствует о том, что на протяжении XX века это гениальное искусство не только не умерло, но и не проявило никаких признаков умирания.

Но это результат общий, итог развития, увиденный в целом. Что же касается конкретной ситуации, сложившейся в центрах балетного искусства, то здесь приходится говорить немного о другом, с другой интонацией и другими словами. Особенно если говорить не о веке в целом, а о последних тридцати, двадцати годах и даже о последнем десятилетии. Тут все обстоит несколько иначе. Прежде всего, скажем не без печали, что произошла катастрофа с тем, что и у нас, и на Западе называли «Большим балетом». Это замечательное, уникальное явление,

которое возникло в определенных художественных, исторических и даже социально-политических обстоятельствах и которое, надо сказать, сегодня исчезло.

ГЕРШЕНЗОН: Что вы считаете его исходной точкой?

ГАЕВСКИЙ: Момент, когда центр культурной жизни переместился из Петербурга (в то время Ленинграда) в Москву, когда в Москву переехали выдающиеся танцовщики и педагоги и когда случилось то, о чем мечтали еще в XIX веке: произошло соединение академической культуры петербургского балета и артистической культуры балета московского. Московский балет возникал всегда непосредственно рядом с драматическим театром. Мало кто знает, что Ермолова, например, училась и выпускалась как балерина, и, судя по тому, что о ней говорил ее учитель Блазис, совсем неплохая балерина, но в силу разных причин – и, в частности, в силу нежелания быть балериной – она стала великой драматической актрисой.

ГЕРШЕНЗОН: В московской школе была такая же система, что и в Петербурге, где драматические и балетные артисты обучались совместно?

ГАЕВСКИЙ: Так было только в начале XIX века, потом петербургская балетная школа отделилась, что и обеспечило ей беспрецедентный успех. Петербургская балетная школа второй половины XIX века занималась только балетом. Московская театральная школа была универсальной. Так или иначе, традиции драматической интерпретации балета в Москве были сильны всегда, но не подкреплялись столь же сильной традицией академической танцевальной выучки. Академическая танцевальная выучка в Москве не очень ценилась, что приводило к деградации московской школы.

ГЕРШЕНЗОН: Недавно я пересмотрел архивные кадры, зафиксировавшие танцы балерин Большого театра 1930–1950-х годов. Даже с учетом естественных скидок на время, могу сказать, что академический канон выдерживали только две из них: Семенова и Уланова. Обе – продукты петербургской балетной школы. Танцы представительницы московской школы Лепешинской, при всех ее выдающихся витальных, энергетических и харизматических достоинствах, вряд ли могут рассматриваться как академические...

ГАЕВСКИЙ: Просто в Москве не ценилась академическая культура. Москвичи всегда с вызовом говорили, что пренебрежение академической формой есть благо – наше московское преимущество, наша московская индивидуальность. Заканчивалось это, как правило, умалением и упадком мастерства. Поэтому из Петербурга в Москву не раз посылали спасать школу, но наезды педагогов не были длительными. Потом в Москву прислали Горского, деятельность которого поначалу была необычайно благотворной и началась с того, что он буквально перенес в Большой театр «Спящую красавицу», за девять лет до того поставленную в Петербурге, причем перенес ее, предварительно записав по системе Степанова. Это был двойной триумф – и Петипа, и системы Степанова. Но Горский очень быстро изменился, что, впрочем, происходило абсолютно со всеми петербургскими миссионерами: они очень быстро отказывались от всего, чему их учили в Петербурге, и, как всякие неофиты, становились яростными приверженцами московских критериев, московских художественных идеалов. Это произошло с Горским, с Лавровским, Захаровым, это произошло и с Григоровичем. Но, тем не менее, взаимодействие двух художественных направлений существовало и давало замечательный художественный результат даже в школе, которой руководили тоже петербуржцы, начиная с Виктора Александровича Семенова и кончая Леонидом Михайловичем Лавровским, который и умер, как вы знаете, в должности директора этой школы во время гастролей в Париже. Он был

человеком в высшей степени добросовестным и так сильно ощущал степень своей ответственности, что, представляя своих учеников, просто не выдержал напряжения, а ведь ему было что показать. (Вещь совершенно удивительная: я не представляю себе современного директора школы, который привез бы за границу своих учеников и умер бы от волнения, – сейчас гастроли школ стали совершенно обыденным делом и к трагическим результатам обычно не приводят.)

Так вот, московского балета как результата взаимодействия двух художественных направлений сегодня нет и в обозримом будущем больше уже не будет. Как и всякое художественное явление, которое существует не в рамках устойчивой традиции, а в результате слияния разных художественных систем, оно имеет свой срок, и этот срок истек, прошел бесповоротно.

ГЕРШЕНЗОН: Вам не кажется, что исчезновение Большого балета связано с падением целого государства, империи?

ГАЕВСКИЙ: Не кажется. Прямой связи здесь нет. Во всяком случае, я ее не улавливаю. Она вроде бы очевидна, об этом много говорят, однако искусство, в особенности балетное искусство, умело себя как-то защищать и умело существовать достаточно автономно в любых обстоятельствах, самых невозможных. Можно говорить о трагических судьбах отдельных художников, которые подчинялись политической ситуации или, наоборот, вступали с ней в конфликт, но результат в обоих случаях совершенно одинаков: либо художественная деградация, либо просто изгнание, исчезновение из реальной жизни. Но связывать падение Большого балета с крахом империи... Видите ли, Большой театр в его имперской сущности продолжает существовать и после того, как произошел так называемый крах империи, – внутри Большого театра совершенно ничего не изменилось: финансовые субсидии как были, так и остались, пренебрежение всякой критикой как было, так и осталось...

ГЕРШЕНЗОН: Совершенно ничего не изменилось?

ГАЕВСКИЙ: Примерно год назад стараниями в основном нашей молодой критики, и прежде всего блистательной Татьяны Кузнецовой, была пробита брешь, мы получили возможность говорить о Большом театре то, что мы о нем думаем. Но это не возымело ни малейшего результата – Большой театр вообще не обратил на нас никакого внимания. Он жил своей жизнью. Он сам был империей, не нуждающейся ни в каких внешних связях, – имперский театр, созданный при Сталине и просуществовавший в этом качестве многие годы после Сталина. Гибель его была предрешена, но вызвана она внутренними причинами, а вовсе не внешними, так мне кажется.

ГЕРШЕНЗОН: Каковы эти причины?

ГАЕВСКИЙ: Повторяю, разрушилась та художественная система, которая возникла в результате взаимодействия двух направлений: академической петербургской традиции и московской традиции актерского театра. Этого постоянного взаимодействия и столкновения в балете больше нет. Восторжествовала московская традиция, восторжествовал так называемый драмбалет, в борьбе с которым на наших глазах прошла вся жизнь новых реформаторов. И восторжествовала еще одна вещь, о которой даже как-то неловко говорить, – восторжествовала американская система, которой нет, между прочим, в самой Америке. «Американизм», которого мы не видели ни у Баланчина, ни у Барышникова в АВТ, восторжествовал в жизни Большого театра, свидетелями чего мы были только что на возобновлении балета «Ромео и Джульетта» Лавровского. Что меня поразило, так это гром аплодисментов в самый драматический

момент, в финале, когда Ромео сделал что-то «двойное». Публика проснулась, воспрянула и разразилась аплодисментами.

ГЕРШЕНЗОН: Что вы называете американской системой?

ГАЕВСКИЙ: Я не совсем точно выразился. На развалинах искусства великого Большого театра возник культ изощренной (более или менее) техники – и больше ничего.

ГЕРШЕНЗОН: Даже не культ звезды? Ведь понятие «американская система» связано у нас все-таки с понятием «звезда».

ГАЕВСКИЙ: У нас возник культ *слова* «звезда», я бы так сказал, – потому что каждая третьесортная танцовщица в рекламных роликах, буклетах и афишах называется не иначе как «звезда». Культ звезды существует, а вот воспитание звезды в том смысле, в каком это понимается в Америке, отсутствует. Звездой там называют нечто неординарное, абсолютно индивидуальное. Звезда – понятие единичное. Много звезд, которые конкурируют между собой, – этого быть не может. У нас же – все «звезды». У нас, кроме всего прочего, появилась назначенная звезда, то есть титул «звезды» стал не итогом реализации таланта, а единицей штатного расписания. А звезда, которая наполняет нашу художественную жизнь в течение двадцати лет и чей уход со сцены означает просто катастрофу, – о таких звездах мы забыли. Раньше этого слова вообще не произносили. Я не помню, чтобы кто-нибудь называл Семенову или Уланову «звездой». Их называли по-другому: Семенову называли «Семенова», иногда – «Марина»; Уланову называли «Уланова», в крайнем случае – «Галина Сергеевна». Лепешинскую, которая, может быть, больше, чем кто бы то ни было, подпадала под категорию звезды, называли «Лёля», – но никогда в жизни «звездой». Звезда – это нечто уравнивающее. Сейчас появились такие звезды, имени которых никто и не помнит. Я знаю, что в Большом театре действительно есть «звезды», но смогу назвать, может быть, три имени, четвертое не вспомню, хотя знаю, что «звезд» там больше, чем три. Звезда – это нечто устраняющее имя, а значит, делающее ненужной индивидуальность. Сегодня школа – это фабрика по изготовлению звезд, как фабрика по изготовлению елочных игрушек. Вы думаете, Барышникова, Нуреева, Макарову кто-нибудь называл «звездой»? Миша, Рудик, Наташа – для тех, кто их близко знал или делал вид, что близко знает. У них совершенно разные судьбы. Судьба же «звезд» типична, если вообще уместно в данном случае говорить о судьбе: есть победы на бесчисленных бессмысленных конкурсах, есть карьерное продвижение, потом уход, прощальный спектакль и – бесконечные возвращения на сцену под разными предлогами – вот что такое сегодняшняя звезда. А то были не «звезды», то были действительно великие балерины и великие танцовщики, ставшие великими артистами. Марина Тимофеевна, если не ошибаюсь, по сей день называет себя «артисткой». Вот как обстоят дела.

ГЕРШЕНЗОН: Вернемся к понятию «Большой балет». Какой смысл вы в него вкладываете?

ГАЕВСКИЙ: Коротко говоря, Большой балет – это большой стиль, большие художники-исполнители и большие художники-хореографы – прежде всего Мариус Иванович Петипа плюс Лев Иванов, естественно, которые не только в Мариинском, но и в Большом театре составляют основу всего. «Большой балет» – это, конечно, «Лебединое озеро» (музыка которого писалась под Москвой и премьера которого состоялась в Москве, да, несчастная премьера, но после нее в Москве появились более удачные версии – Горского, Мессерера, затем Григоровича), «Дон Кихот» и «Жизель» (которая после того, как в Москву из Ленинграда в

1944 году переехал Леонид Лавровский, шла в Большом театре в идеальной, лучшей, на мой взгляд, редакции) – вот краеугольный камень нашего репертуара. На этих балетах воспитывалась вся наша талантливая молодежь начиная с Майи Михайловны Плисецкой; за некоторыми исключениями (например, Екатерина Максимова не танцевала «Лебединое озеро»), эти балеты входили в репертуар всех наших выдающихся танцовщиков. Итак, добавим еще одну составляющую – репертуарный диапазон: Большой балет – это большой стиль, большие художники-хореографы и большие исполнители с очень широким контрастным репертуаром.

ГЕРШЕНЗОН: Давайте не забывать, что «Большой балет» – Bolshoi Ballet – это, вообще-то, журналистский сленг, выражение, которое возникло во время первых лондонских гастролей Большого театра в 1956 году. Все очень громко аплодировали, однако я не уверен, что лондонская публика вслед за лондонскими журналистами вкладывала в это понятие категории величины и качества. Скорее всего, для Лондона это была просто некая экзотическая ориентальная фонема – «болшой», как по сей день существует фонема «киров» (Kirov Ballet), при том что балетная публика вряд ли знает, что такое это самое kirov (нет ничего более нелепого и художественно бессмысленного, чем вывеска Kirov Ballet from The Mariinsky Theatre). Это мы уже потом решили, что Лондон оценил Bolshoi как что-то грандиозное и величественное. Не сыграл ли этот броский эпитет – Bolshoi – роковую роль в судьбе и самосознании Большого театра?

ГАЕВСКИЙ: Ответить непросто. И да, и нет. Точнее, нет и да. Когда петербургские танцовщики, которых Дягилев привез в Париж, узнали, что они олицетворяют собой гениальное искусство и что сами они являются гениальными, – разве это их погубило? Это придало им необыкновенную энергию. И если бы не было триумфа, завышенных оценок...

ГЕРШЕНЗОН: Завышенных или все же адекватных?

ГАЕВСКИЙ: Превосходных степеней, скажем так, к которым петербургские, достаточно скромные, танцовщики не привыкли. «Второй танцовщик» по официальному положению в Мариинском театре Нижинский (он был на жалованье «второго танцовщика») только в Париже узнал, что он вообще-то первый артист мирового театра. А если бы не узнал? Был бы «Фавн»? Доверил бы Дягилев ему постановку «Послеполуденного отдыха фавна», а затем и «Весны священной»? Понимаете, само по себе поощрение, тем более международное признание, особенно для тех, кто жил в изоляции (я говорю об артистах Большого театра), кто работал во времена железного занавеса, кто вообще не имел никакого представления о себе, – необыкновенно важно. Поразительная вещь: балетные артисты, которые проводят всю свою жизнь перед зеркалом, на самом деле не видели себя. Они не знали, кто они такие. Лондон назвал их точным словом. Но в дальнейшем это слово стало действительно роковым, потому что оно сделалось единственным критерием самооценки, единственной целью существования и, наконец, просто определило принцип балетмейстерской деятельности: мы – «Большой балет», мы будем ставить «большой» балет.

ГЕРШЕНЗОН: Добавлю, не только принцип балетмейстерской деятельности, но композиционный прием построения спектакля, труппы.

ГАЕВСКИЙ: Понятие «большой» уничтожило в балетном театре понятие миниатюры, уничтожило понятие малой формы и малой роли, что заставило хореографов ориентироваться только на группу выдающихся (а они были выдающимися) танцовщиков и на кордебалет как на некое воплощение Большого театра в целом. А то самое средостение, которое всегда суще-

ствовало в Мариинском театре, то есть некое промежуточное звено между кордебалетом и премьерами, ушло, исчезло. Короче говоря, сложная конструкция, состоявшая из трех этажей, неожиданно обрушилась: фронтон упал на фундамент, а бельэтаж – и это очень точное слово – исчез. Брутальный фундамент и патетичный фронтон – вот что такое «Большой балет» через некоторое время после лондонских гастролей.

ГЕРШЕНЗОН: Точнее, обрушилась несущая конструкция – колоннада, а говоря языком балетной иерархии, деградировали «корифеи», которые и являются основными носителями школы.

ГАЕВСКИЙ: Носителем школы является все-таки кордебалет, а вот связь между устойчивым, необходимым и очень консервативным понятием школы и балериной, премьером, которые очень часто выходят за рамки школы (в этом, собственно, и заключается их задача), осуществляли эти самые солисты – корифеи – или, как они назывались в старом театре, «вторые сюжеты». Они – носители, с одной стороны, понятия «школа», а с другой стороны – понятия «надежда». Иерархия в балете такова: есть некое коллективное, внеиндивидуальное начало, которое олицетворяет кордебалет, есть резкое индивидуальное начало, которое олицетворяют выдающиеся солисты, и есть что-то, что сглаживает между ними антагонизм, что допускает и обеспечивает возможность перехода из одного состояния в другое, создавая между ними абсолютно необходимое взаимодействие. Иначе говоря, корифеи – это те, у кого личное начало не очень сильно выражено, а школа не очень сильно это личное начало подавляет. Вот они-то и исчезли. Именно потому, когда Большой театр ставил идеально структурированный балет Мариуса Петипа «Спящая красавица», нереиды могли быть превосходны и Авроры могли быть превосходны, а вариации Пролога танцевались так, как будто их не было. Повторю, этот тип танцовщиков, совершенно необходимый (ведь это и человеческий тип: не всем же быть великими), исчез. Большой балет поставил артиста перед выбором: либо ты гений, либо ты никто. Так не должно быть. Это бесчеловечная структура. У Петипа она была человеческой: ты мог существовать только во множественном числе, а мог быть великим солистом, как Леняни, Павлова, Нижинский. Но в той структуре было место и тем, у кого есть чувство собственной индивидуальности, но кто лишен великого таланта. Перед ними никогда не было дилеммы: погружаться в волны кордебалета или обязательно рваться вверх с риском, что ты тут же упадешь обратно. Вот классический пример: кто такая Ваганова? «Царица вариаций». А кто сегодня «царицы вариаций» в Большом балете? Раньше они были, я их хорошо помню, их помнят все старые балетоманы. Сегодня единственная, кто умело танцует вариации, – это Галя Степаненко – так она и есть прима-балерина.

ГЕРШЕНЗОН: Но «царица вариаций» – Ваганову в первую очередь – сжигало желание занять место балерины.

ГАЕВСКИЙ: А это уже вопрос педагогики. На этом желании должна строиться вся работа. Что такое Пролог к «Спящей красавице» Мариуса Петипа? Это пролог не только к балету, это пролог к будущей жизни: вариации танцуют будущие Авроры. Получится? Не знаю, никто не знает. Но те, кто танцуют эти вариации, знают, что *должно получиться*, потому они делают это замечательно. Большой балет устранил эту иерархию и, повторяю, поставил людей в чудовищную ситуацию: либо ты абсолютная гениальность, либо ты совершенно никто. И, становясь этим «никто», артист лишался какой бы то ни было перспективы. Почему Большой балет перестал выдвигать яркие индивидуальности? Потому что они гибли в кордебалете. Если артист сразу же не заявлял о себе как о сверхталанте и сразу же не обнаруживал какого-то

сверхмастерства, он терял себя и терялся в кордебалете. Судьба же тех, кто не пропал и не потерялся, была сказочной судьбой – они завоевали мир, и мы всех их помним.

ГЕРШЕНЗОН: Чудесно – они завоевали мир. Но как они это сделали? Давайте вернемся в мифический Лондон 1956 года. Меня всегда интересовало, что именно произвело на публику такое оглушительное впечатление. Уланова? Безусловно, но в лондонском Королевском балете в тот момент танцевала Марго Фонтейн. Московская «Жизель» в редакции Лавровского? Вряд ли, ведь «Жизель» Королевского балета была гораздо ближе к подлиннику, чем редакция Большого театра¹. «Ромео и Джульетта» Лавровского, балет, в котором практически нет хореографического текста? Странно, потому что Лондон образца 1956 года был самым продвинутым балетным городом Европы с бывалой публикой и снобистской прессой: там видели и «Хрустальный дворец» Баланчина, и «Этюды» Ландера, «Симфонические вариации», «Scènes de ballet» Аштона и т. д. Согласитесь, уровень этой хореографии несопоставим со скромным балетмейстерским даром Леонида Лавровского. Но все мы видели хроникальные кадры с толпами беснующихся фанатов (в одном из документальных фильмов Нина Тимофеева описывает растрепанных дам с размазанным макияжем и заплаканными лицами, обращенными к сцене, где на поклон выходит 46-летняя Джульетта Уланова). Что их так возбудило? То, как уступающая советская империя на глазах у публики неожиданно обрела «человеческое лицо» (это же 1956 год: Сталин умер всего три года назад, холодная война в апогее, только что прошел XX съезд КПСС, от секретного доклада Хрущева в шоке не только СССР, но и весь мир)? Триумф воссоединения разорванной русской истории, триумф искусства «оставшихся», тех, кто не ушел за Дягилевым и не сбежал в 1917 году (у Лондона, напичканного русской артистической эмиграцией, к этому был особый интерес: все-таки Уланова училась у Вагановой, танцевавшей вместе с Карсавиной, Кшесинской, Егоровой, Седовой и всемирными)? Их тронул экзотический «русский Шекспир»? Или то, что на элитной балетной сцене, которая ассоциировалась с дистиллированным модернизмом, показывают повествовательный балетный спектакль? А может, это были первые побегы поп-культуры с ее непременными атрибутами в виде рыдающих фанатов (до появления «Битлз» еще восемь лет)?

ГАЕВСКИЙ: Думаю, все проще. Лондон увидел многоактный сюжетный балет. Вот это и сослужило в дальнейшем дурную службу – именно нам. За них вообще не беспокойтесь, они живут органичной жизнью, чем-то увлекаются, кому-то подчиняются, для них понятие моды существует, но в еще большей степени существует понятие естественного саморазвития: они заболевают всем, чем надо заболеть в театре, и очень быстро выздоравливают. Наши болезни в этом смысле гораздо более тяжелые. Чем отличается русская традиция? У нас бывают взлеты необыкновенные, но и заболевания очень длительные. Заболевание, которое непосредственно возникло из определения «Большой балет», состояло в том, что внутренне для себя было раз и навсегда решено, что наш балет – балет прежде всего многоактный и что только так мы можем противостоять худосочному западному балету, – об этом говорилось всеми нашими теоретиками и практиками: у них нет многоактного балета. Тот же «Хрустальный дворец» длится тридцать минут – ну что это за балет?

¹ В 1956 году пантомимные сцены I акта, сцена охотников в начале II акта «Жизели», вторая картина «Лебединого озера» – все это шло в лондонском Королевском балете в версиях, близких к петербургскому оригиналу (в знаменитом Адажио II картины «Лебединого озера» участвовали Одетта, принц Зигфрид и оруженосец Бенно, исполнявший функцию партнера Одетты, да и вся композиция кордебалета исполнялась точно по Льву Иванову). Постановкой этих спектаклей для Sadler's Wells (прародителя Royal Ballet) занимался бывший режиссер балетной труппы Императорского Мариинского театра Николай Сергеев, использовавший в работе хореографическую нотацию, которую он вывез в 1918 году из Петрограда.

ГЕРШЕНЗОН: В кинохронике 1962 года «Гастроли американского балета» кремлевская примадонна Ольга Лепешинская вещает за кадром: «Нью-Йорк Сити Балет – это как бы театр миниатюр, театр *фрагментов*, ну, что ли, *эскизов*...». А недавно я видел «Легенду о любви» – огромный трехактный спектакль. Мне показалось, что тот же объем хореографической информации можно было уместить...

ГAEВСКИЙ: ...в два, в два акта. И это в самом замечательном балете Григоровича, в котором он считался со сценическим временем, может быть в первый и последний раз, в котором понятие времени для него еще существовало как один из основных компонентов балетного сочинения. Но «Легенда» – все-таки ленинградский, а не московский спектакль. Дальше началось: из идеи «большого балета» сразу же возникла идея спектакля-колосса, который надо было чем-то наполнять, причем возникала она по мере того, как художественная энергия и авторов, и отчасти даже исполнителей начала постепенно снижаться, а потом и вовсе исчезла.

ГЕРШЕНЗОН: Авторы идеи «Большого балета» ссылались на русскую традицию многоактного сюжетного спектакля XIX века. Фокин и все, что было у Дягилева после Фокина, нас как бы не касались, это была *terraincognita*, запретная эмигрантская зона – нам остался сюжетный, фабульный спектакль.

ГAEВСКИЙ: Условно говоря «сюжетный», условно говоря «фабульный», прежде всего – повествовательный.

ГЕРШЕНЗОН: Такова была официальная установка советской культуры: любое произведение искусства (драматический спектакль, живописное полотно, музыкальное произведение), и, в частности, балет, обязательно должно было «широкому зрителю» что-то *рассказать* – вот нехитрый теоретический фундамент, на который опиралось художественное сознание. Единственной (в узких балетных кругах), кто энергично протестовал, была Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок, но ее никто не слушал, ее просто не печатали.

ГAEВСКИЙ: Идея повествовательного нарративного спектакля оказалась идеей несчастной. Содержание «Спящей красавицы» занимает полстранички текста – фабульное содержание. «Жизель» излагается в двух словах. Чтобы рассказать, что происходит в балете «Золотой век», требуется уже целое умение. Многоактные балеты Петипа строились на основе очень больших ансамблевых композиций, где какой-то образ, состояние, ситуация трансформировались по законам симфонического развития. Есть знаменитая формула Бетховена, которой подчинялся поздний Петипа, кстати сказать, очень хорошо знающий Бетховена: пять процентов темы и девяносто пять процентов разработки. И если вместо слова «тема» употребить слово «фабула», получится структура балетов Петипа. А мы в конце концов пришли к обратному соотношению: фабульное содержание, фабульная материя захватывает почти все пространство спектакля, а симфоническая ее разработка ютится где-то – во всяком случае, не становится центральной задачей. Короче говоря, *повествовательный* балет уничтожил – не мог не уничтожить – балет *хореографический*. Но, несмотря на это, подлинное искусство все же иногда возникало. Например, в целом не очень удачная «Ангара» Григоровича начиналась красивым большим, почти на целый акт, вступлением – темой Ангара, темой реки как некоей стихии. В этой сцене не было никакой фабулы, там было симфоническое, на балетном языке представленное, хореографическое претворение этого образа. Но дальше возникали довольно запутанные перипетии, в которых, как в классическом драмбалете, хореография делалась не очень-то и нужной. Что такое балет «Иван Грозный»? То же самое, это балет интриги, это почти Скриб, только Скриб трагический. Это балет, основанный, на, кстати говоря, недостоверной легенде

о том, что Анастасия была умерщвлена Курбским из ревности к Ивану Грозному. Балет «Иван Грозный» – это подробный (некоторым образом в полемике с Эйзенштейном) рассказ о боярском заговоре.

ГЕРШЕНЗОН: Почему так происходит? Не кажется ли вам, что страсть к повествовательному балету – это продолжение литературоцентристской традиции русской культуры? Не кажется ли вам, что собственно движение, собственно хореография – все это просто несовместимо с русским художественным сознанием? Между прочим, назовите мне великих русских хореографов *par excellence*? Петипа – француз.

Фокин? Поначалу он двигался в, так сказать, верном направлении: «Шопениана I» отличается от «Шопенианы II» исчезновением именно повествовательного элемента. Но потом (кстати, не без влияния дягилевских интеллектуалов), будто чего-то испугавшись, Фокин резко сменил курс, сделал шаг в сторону новой нарративности. И полились кровь «Шехеразеды», яды «Клеопатры»...

ГАЕВСКИЙ: А Лев Иванов кем был? А Баланчин? Федор Васильевич Лопухов? Касьян Ярославович Голейзовский?

ГЕРШЕНЗОН: Да, но какова их судьба? Что было бы в России с Баланчиным? Что стало в России с Лопуховым и Голейзовским?

ГАЕВСКИЙ: Их судьбы объясняются внехудожественными обстоятельствами. Прежде всего – идеологической установкой на традиционализм и разгромом всех экспериментальных начинаний в советском искусстве.

ГЕРШЕНЗОН: Тогда задам вопрос по-другому: небрежение к форме, отточенному художественному жесту ради театральной идеи «представления» – не есть ли это онтологическая черта русской пластической культуры? Все принесено в жертву декоративному фасаду. «Потемкинские деревни» – один из важнейших архетипов русской культуры. Плоский фасад, за которым хаос. Такова практически вся архитектура (за редкими исключениями, вроде палладианской виллы в Павловске, которая русской может считаться с большой натяжкой). Даже революционный архитектурный авангард был в большой степени декоративен: Ивана Леонидова и Константина Мельникова в проектах здания Наркомтяжпрома символика формы интересовала в большей степени, чем функциональная адекватность. Архитектура понимается у нас архитектором и воспринимается потребителем как искусство фасада (ирония судьбы в том, что никто из нынешних архитекторов не в состоянии внятно разработать фасадную плоскость, написать внятный «фасадный» текст). Таково и специфически русское представление о так называемом хайтеке: нигде в мире вы не найдете банальную штукатурную стену с оконными проемами, перед которой на расстоянии полуметра закреплена гигантская стеклянная плоскость, бессмысленная конструктивно и функционально, но обусловленная эстетически: единственное ее предназначение – *изобразить* этот самый хайтек – не *быть* им. Такова и манера одеваться. В Европе она сводится к процессу жесткого типологического отбора, что и вызывает ощущение, что везде (приватно и публично) и всегда (утром и вечером) люди одеты *правильно*. В России люди не одеваются – они «наряжаются» – рядятся во что-то, рассматривают собственное тело как поверхность афишной тумбы, на которой вне соблюдения каких-либо правил небрежно наклеены крикливые манифестации чего угодно: своего ущербного вкуса, внезапно увеличившихся доходов, принадлежности к какой-то эксклюзивной группе людей².

² Как-то раз, жарким июльским полднем, в среду, я гулял в Петербурге в районе Владимирской площади со своим аме-

Мы никогда не поймем Юбера Живанши, говорившего: «Если я не помню, как вчера была одета женщина, значит, она была одета безупречно». Но и «правда» хайтека, и «незаметность» безупречной манеры одеваться – это и есть отточенный пластический жест. Наш общий знакомый искусствовед Аркадий Ипполитов как-то проронил (сейчас это повторяют все кому не лень), что пластика – маргинальное явление в русской художественной жизни, что русская пластика – недоразвитая пластика.

ГАЕВСКИЙ: Только ли Ипполитов? Это тема Бердяева, тема многих русских философов в эмиграции. Все они строили антитезу русского и европейского романа именно таким образом. (Впрочем, французский роман – это не только Бальзак и Стендаль, это и Пруст, у которого были совершенно другие отношения с пластикой, которая существует у него в сфере памяти, в сфере мысли.) Потому появление сверхпластичного, можно даже сказать, хореографичного Набокова было воспринято как нарушение национальной традиции. Но важно заметить, что эта легенда о непластичности и антиформальности русского художественного мышления ни к Пушкину, ни к Лермонтову, ни к Глинке (ни, разумеется, к Чайковскому) никакого отношения не имеет. Речь идет о коротком послепушкинском периоде петербургской истории, когда, борясь с классицистскими влияниями, носители передовой художественной мысли бросили героический вызов вообще всякой нормативной эстетике и действительно достигли в этом отношении того, к чему стремились (более всего Толстой и Достоевский, хотя Толстой написал в письме об «Анне Карениной»: «Я горжусь ее архитектурой...»). Но этот период кончился, и с начала XX века наступила новая эпоха в русской культуре. Тут велика роль мирискусников, они впервые заговорили о значении формы в искусстве. Первым заговорил Александр Бенуа – недаром он пришел в Мариинку, недаром балет стал некоей универсальной моделью для построения любых художественных систем. Бенуа ходил в балет и ездил в Версаль – вот два источника его вдохновения.

Что касается литературоцентричности русского балетного театра, то, помимо менталитета, который вообще является вещью загадочной, таинственной и непонятной, здесь не обойтись без понятия *социальный заказ*. Социальный заказ власти – новой власти – состоял в том, что в балете все должно быть рассказано, все должно быть понятно. Этого требовал Наркомат, а потом и Министерство культуры. Этого совершенно не требовалось ни от Всеволожского, ни от Петипа, но этого требовали от Юрия Николаевича Григоровича. Начался период двойного давления: сверху – власти, снизу – аудитории. Начался совершенно катастрофический период истории нашего балета – *мещанский*.

ГЕРШЕНЗОН: Охарактеризуйте подробнее этот феномен, который я определил бы как социокультурную катастрофу и который я не считаю периодом – мещанство буквально на клеточном уровне вошло в состав сегодняшних российских художественных процессов. Итак, что имеее в виду вы?

ГАЕВСКИЙ: Началось объединенное наступление на Большой балет властей и потребителей с очень невоспитанным вкусом, которым после войны дано было право свои вкусы не только объявлять, но и заставлять с этими вкусами считаться, чего не было никогда, даже после революции. После революции в балет приходили люди понимающие и не понимающие, но эти последние понимали, что их непонимание – порок и что они должны дорасти до понимания этого искусства. Отношение к балету было основано на *пиеетете абсолютном* у всех зрителей,

риканским приятелем. Навстречу шла типичная русская платиновая длинноногая блондинка, с толстым слоем макияжа, на невозможных каблуках, в крупносетчатых черных чулках, микроюбке и прозрачной блузке. Я задал вопрос: «Что подумает рядовой американский мужчина, глядя на эту женщину в центре города, в среду, в полдень: к какому социальному слою, профессиональному кругу она принадлежит?» Через десять секунд американец ответил: «Это трансвестит».

не только у балетоманов. Если говорить о социокультурной катастрофе, то она началась сразу после войны, когда то, что называется *толпой*, почувствовало себя вправе что-то диктовать. Толпа стала диктовать музыкантам, и 1948 год – разгром музыки – возник именно на волне этого еще не сформулированного требования. Жданов его сформулировал. Когда мы говорим о том, что какие-то колхозники обсуждали симфонию Шостаковича, роман Пастернака и голосовали, не слушая и не читая, это не совсем комическая история. Жданов высказал то, что хотели, но не могли высказать люди, совершенно не приобщенные к культуре, но получившие право думать, что они являются людьми какой-то новой культуры, – потому это имело успех, потому Шостакович начал мучительно думать о том, что он идет неправильным путем. Один только Прокофьев никогда не подчинял ни себя, ни свой художественный дар требованиям «широкого слушателя»; как человек абсолютно независимый, он обладал удивительным свойством выполнять любой социальный заказ с сознанием того, что это именно социальный заказ, – в этом его грандиозность. Но это же предопределило его болезнь и раннюю смерть. Вот что случилось. Сегодня мало кто думает и вспоминает об этом – все мы ругаем власть, но мы никогда не позволяем себе ругать публику.

ГЕРШЕНЗОН: Объединенное наступление на искусство власти и толпы характерно исключительно для Москвы? Мне кажется, в Ленинграде все было трагичней.

ГАЕВСКИЙ: Что касается балета, в Ленинграде все происходящее было не так заметно, потому что там пиетет к балету был исторически незыблем. Кировский театр мог защищать свои порядки – Большой театр ничего защищать не мог, несмотря на то что в Большом театре была Плисецкая, а потом появились Максимова с Васильевым, Лиела, Бессмертнова. Все это я очень хорошо помню. Это трудно перевести на язык каких-то действий – действия производила власть, но власть в данном случае опиралась на общественное мнение или же, замечательным образом его чувствуя, формулировала. Власть не всегда может сломить очень сильного художника – если это не власть Сталина, как в случае с Федором Лопуховым. Хрущевская и брежневская министерша Фурцева не обладала такой абсолютной властью, тем более авторитетом. Она была женщина жесткая, властная, но она не была олицетворением власти как таковой. Она была болтлива, сентиментальна, но способна была и на замечательные поступки: ей обязан Григорович приглашением в Большой театр, она пригласила Юрия Петровича Любимова возглавить Таганку. Потом она кричала, закрывала спектакли, но, повторю, за Фурцевой стояла не только власть. В драматической судьбе нашего искусства зловещую роль сыграло то самое «агрессивнопопослушное большинство», о котором говорил Юрий Афанасьев в своем знаменитом выступлении на I Съезде народных депутатов. Когда оно получало возможность, оно освистывало Шостаковича – оно могло освистать кого угодно. Знаете, за чем артисты так рвались на Запад? За славой? Да. За деньгами? Да. Но не только. За другой атмосферой, за другими зрителями. Это очень важно, но мы об этом все время забываем. Никто в Америке, стране совсем недавно темной, где Баланчин проваливался в течение многих лет, – никто в Америке не создавал такой чудовищной атмосферы, потому что там публика могла просто не ходить в театр Баланчина. Она ходила в Метрополитен Оперу, на Бродвей, еще куда-то, но диктовать свои представления об искусстве, навязывать их кому бы то ни было американцы, народ в этом смысле довольно скромный, никогда бы не решились.

ГЕРШЕНЗОН: Но это же опосредованный диктат. Что мне остается делать, если нет публики, – умереть с голоду?

ГАЕВСКИЙ: Бороться за публику. Вот Баланчин (с помощью Линкольна Керстайна, своего замечательного друга и соратника) и выиграл эту великую битву, потому что умел

этому диктату противостоять. Потому что оказалось, что противостоять этому диктату не так страшно. А в Москве. . что значит, «я не хожу»? Я хожу! Большой театр переполнен всегда. Всегда хожу и требую, чтобы балет был повествовательный, чтобы музыка была мелодичной, а не диссонантной. Публика не знала таких слов – Жданов оформил ее желания: Будашкин – да, Шостакович – нет; хор Пятницкого – да, симфонический оркестр – нет.

Дополнение 2006 года

Мещанство советских интеллектуалов

ГЕРШЕНЗОН: Вы говорите, публика не знала таких слов, а Жданов сформулировал. Жданов! Вы помните, как выглядел этот человек? Помните его лицо? Давайте вспомним вообще лица советской власти. Художественные идеологемы мог формулировать Луначарский, но все последующие поколения нашей власти происходят из той самой *толпы* и слов таких не знают. В рассуждениях на тему «толпа – власть» не хватает третьей точки, которая задает плоскость – зону общественного существования явления – и придает ей конструктивную жесткость. Между властью и толпой существует посредник. Я имею в виду интеллектуалов, обслуживающих власть и формулирующих идеологемы. Я имею в виду «коллег» и «друзей» Шостаковича, Пастернака, Ахматовой, Любимова, которые и объясняли Жданову, Хрущеву, Брежневу и проч., чем «мелодичность» отличается от «диссонантности», «фигуративность» от «абстрактности», «педерасы» от «натуралов» (вспомним дорогого Никиту Сергеевича). Кто натравил Хрущева на Манеж – ткачиха Фурцева? Кто устроил в 1930-х годах всю эту теоретическую вакханалию с драмбалетом – Каганович? Кто вслед за драмбалетом придумал концепцию хореографического симфонизма, которая, конечно, имела благую цель как-то дистанцироваться от предыдущего драмбалета, но которой потом, как удавкой, стали душить любое проявление инакомыслия в балете? Поговорим о наступлении мещанского периода советских интеллектуалов – это будет честнее и содержательнее. Когда началась редукция, как она происходила? Идеологами дягилевской компании были Бенуа, Нувель, Философов. Идеологами драмбалета – Соллертинский, Слонимский (противником драмбалета – Любовь Блок). Давайте сравним уровень и качество их воспитания и художественной культуры. Иначе говоря, посмотрим, что случилось в период между Бенуа и Вансловым.

ГАЕВСКИЙ: Что случилось? Случились «процессы», и над головами наших ведущих искусствоведов навис топор. К проблеме мещанства это никакого отношения не имеет. Мещанское искусствознание возникло тогда, когда нависшая надо всеми непосредственная угроза стала сходить на нет. Тогда и возник Ванслов, который Жданову не помогал, да и не мог помочь просто ввиду своего профессионального ничтожества. Жданову вынуждены были помогать выдающиеся и насмерть перепуганные специалисты. Вы хотите сравнить уровень художественной культуры Бенуа, Нувеля, Соллертинского и Слонимского? Пожалуйста: Бенуа и Соллертинский абсолютно сопоставимы, так же как и Слонимский и Нувель. Разница лишь в том, что Бенуа совершенно не принимал нового искусства: после Вагнера – в музыке, после барбизонцев – в живописи, после построек своего брата Леонтия Бенуа – в архитектуре. Это был самый просвещенный старовер в искусствознании, не даром его, несмотря на эмиграцию, признавала официальная советская наука. А Соллертинский был пионером нового искусства, другом Шостаковича, пропагандистом нововенской школы. И то, что он в 1930-х годах отстаивал драмбалет, свидетельствует лишь о том, что наша схема: бессюжетный балет – абсолютное добро, а сюжетный – абсолютное зло – крайне сомнительна. За сюжетным балетом – великое прошлое: Новерр, Перро, Фокин как автор «Петрушки», а не только «Шехеразады» и Баланчин как автор «Блудного сына». Возможно, за сюжетным балетом великое будущее. Сюжетный, повествовательный балет не следует сводить только к нарративному китчу.

ГЕРШЕНЗОН: Вернемся к тому, на чем мы остановились: к культурной ситуации, которая сложилась в послевоенной Москве и в Ленинграде.

ГАЕВСКИЙ: В Ленинграде существовали два художественных организма, на которые агрессия толпы не распространялась. Это Мариинский (Кировский) балет и оркестр Мравинского. Они были принадлежностью города, а не времени. В Москве балет был принадлежностью времени, нашего времени, он работал для нас. А ленинградский балет – не напрасно его ассоциируют с петербургской архитектурой, с петербургской атмосферой – был частью Петербурга. Нельзя восстать против Петербурга, нельзя его скрыть и перестроить – им можно только восхищаться. Что улица Росси, что балет «Спящая красавица» – это заставляло умолкать всех. Кстати, все, кто пишут о первых появлениях в балете массового зрителя, рассказывают, как смотрели в Ленинграде и как смотрели в Москве: в Москве – с семечками, в Ленинграде – с почтением. В Москве таким неприкасаемым было только одно явление – Художественный театр. Мариинский балет имел статус, моральный, культурный и даже социальный, московского Художественного театра – на это покушаться было нельзя. Если тебе неинтересно – значит, ты полный олух, значит, приди еще раз. А Москва – это город не только Политбюро, это город вообще властей всякого рода, город огромных толп чиновников – они подчиняли себе абсолютно все, причем бессознательно. Если бы москвичи слышали, что постройка высотного Нового Арбата – это не просто волонтаристский жест Никиты Сергеевича, но осуществление их собственных скрытых, тайных желаний, они бы крайне изумились. Вообще наше московское искусство отвечало неосознанным стремлениям московского населения – неосознанным, недаром Москва горячо приветствовала все то, что происходит: высотные здания (особенно сталинские) – это тоже «Большой балет», за ними – идея домакоLOSSа и спектаклякоLOSSа; здание МИД на Смоленской площади в своей эстетической основе – то же самое, что спектакль «Иван Грозный». За тем и за другим стоит очевидная идея величия. И некоторая идея угрозы. Угроза, вообще говоря, – центральная тема Григоровича. Но в начале своего пути он понимал и интерпретировал эту тему иначе, чем в конце. Грубо говоря, сначала нечто грозило герою Григоровича и ему самому, затем его герой сам стал принимать угрожающие позы. В более содержательном плане эволюцию или, точнее, метаморфозу этой темы можно представить следующим образом: в ранних балетах Григоровича, вплоть до «Лебединого озера», присутствовала атмосфера экзистенциальной угрозы, исходящей отовсюду и постоянно – всегда...

ГЕРШЕНЗОН: Прямотаки хичкоковский саспенс...

ГАЕВСКИЙ: А в поздних балетах, в «Иване Грозном» прежде всего, угроза, и вполне реальная угроза уничтожения, исходила от главного действующего лица, из центра спектакля, направляясь во все стороны, на врагов, на бывших друзей, на все действующее и живое.

ГЕРШЕНЗОН: Нет ли некоторой натяжки в распространении концепции одного спектакля на концепцию художественного организма в целом? Вы считаете, что именно идея величия и угрозы питала Большой балет?

ГАЕВСКИЙ: Эта идея его создала, она его и погубила. И если уж говорить о нашем имперском сознании, то надо иметь в виду не только сознание властей, то есть имперское сознание верхов, но и имперское сознание низов. Именно из этого сочетания и возник наш неоклассицизм – сталинский (не баланчинский). И балет Григоровича есть советский неоклассицизм, такой же, как бывшее здание Госплана, ныне Государственная дума, – это явления одного порядка. Наше имперское сознание странным, загадочным, таинственным образом

впитало в себя постулат Владимира Ильича Ленина: искусство должно принадлежать народу – в буквальном смысле. Когда-то, как мне рассказывали, Юрий Николаевич Григорович не мог слышать эту формулу без смеха. Тогда он и создавал свои лучшие произведения, которые действительно много значили для народа. Когда же Григорович стал – может быть, бессознательно – подчиняться постулату «искусство принадлежит народу», Большой балет, сохраняя внешние стилистические атрибуты «большого балета», перестал быть таковым. Когда из сложного комплекса избирается только идея величия, идея борьбы, идея угрозы, тогда и получается тот самый колосс на глиняных ногах, который немедленно начинает давать трещины и рассыпаться. И Юрий Григорович – очень умный человек, но, как всякий большой художник, живущий интуитивной жизнью, а не сознательными установками, – понял, что тут что-то не так, он почувствовал дикое сопротивление материала. Вот почему, собственно, он стал делать спектакли сначала очень долго, а потом и вовсе прекратил их делать. Балетный спектакль не может быть грозным, а Юрий Николаевич захотел сделать балет «грозным». Поставить не просто балет «Иван Грозный», а поставить Грозный Балет.

ГЕРШЕНЗОН: И, почувствовав сопротивление материала, он решил прекратить активную деятельность, но не поменять...

ГАЕВСКИЙ: ...свой статус. Это уже другое дело: это его трагедия, трагедия его театра. Он боролся именно за такой тип спектакля, за такой тип искусства. Повторяю, Грозный Спектакль, Грозный Балет. Григорович продолжал идти по этому пути: он поставил замечательную авторскую редакцию «Спящей красавицы», где сочинил потрясающую партию феи Карабосс и где пафос Петипа был дополнен опятьтаки пафосом зла, пафосом угрозы. Фея Карабосс у Григоровича – еще одна маска Ивана Грозного – вечный Иван Грозный...

ГЕРШЕНЗОН: Карабосс и у Петипа была злом и угрозой, но в дефиле сказок последнего акта ее проносили по сцене в портшезе, откуда она грозила присутствующим на сцене и в зале пальчиком – и напряжение снималось, все превращалось в гениальную шутку, подобно тому как в «Пиковой даме» у Пушкина (не у Модеста Чайковского) Графиня пытается объяснить Германну, что история трех карт – это всего лишь шутка. Юрий Григорович – как пушкинский Германн – не в состоянии воспринять шутку. Кстати сказать, фея Карабосс исчезла из третьего акта *всех* советских версий «Спящей красавицы».

Фрагмент 2. Казус Григоровича

ГЕРШЕНЗОН: Итак, вы считаете, что распалась внутренняя структура Большого балета. Предлагаю рассмотреть еще один аспект этой занимательной истории: в начале разговора вы сказали, что Большой балет был совокупностью двух ветвей, двух традиций, на взаимодействии которых и держался, – «петербургского академизма» и «московского артистизма». Замечательно, но, кроме того, история уточняет, что московский балет жил по преимуществу за счет импорта – импорта идей, импорта людей. Горский, Лопухов, Гердт (Елизавета), Семенов, Захаров, Лавровский, Гусев, Семенова, Уланова, Ермолаев, Корень, артисты, хореографы, учителя, драмбалет, хореосимфонизм – все это ленинградские идеи и ленинградцы, я даже сказал бы – петербуржцы, так как через своих учителей они были напрямую связаны с петербургским Императорским балетом. После войны в московском балете появились выдающиеся фигуры, которые также, отчасти или полностью, были воспитаны Ленинградом или ленинградцами, – но это уже были москвичи. Затем здесь снова появился ленинградский человек – Григорович. На московском поле, в Большом театре, все время игрался большой футбол между московской и ленинградской командами. Сегодня игра закончилась – и на это мало кто обратил внимание

– победой московской команды: впервые за всю свою историю московский балет возглавили московские люди³. Ленинград потерпел поражение, а с ним потерпело поражение и петербургское художественное сознание. Может быть, нынешний кризис московского балета – просто результат нормального возрастного угасания и естественной деградации той самой импортной ленинградской системы?

ГАЕВСКИЙ: Не совсем, потому что Юрий Николаевич Григорович, будучи ленинградским человеком, бросил вызов именно петербургской классической традиции. И его первая редакция «Спящей красавицы» тому подтверждение. Он бросил вызов Петипа...

ГЕРШЕНЗОН: Считается, что «Легенда о любви» есть второе пришествие большого хореографического ансамбля, то есть реабилитация искусства Мариуса Петипа.

ГАЕВСКИЙ: Только отчасти...

ГЕРШЕНЗОН: Но конструкция, композиция спектакля! Три акта, три трио, три больших ансамбля с кордебалетом. И даже «лишний» третий акт «Легенды» перестает быть лишним, как только мы начинаем говорить о неоклассической схеме: Григоровичу надо было во что бы то ни стало поставить трехактный спектакль и притянуть туда литературное и пластическое содержание, хотя очевидно, что спектакль полностью исчерпан во втором акте. И, тем не менее, третий акт ставится...

ГАЕВСКИЙ: Петербургская балетная традиция связана прежде всего с языком – с *языком*. Со школой, с классическим танцем, с его канонической формой, с его обновлением. Юрия Григоровича это почти не интересовало. Характерный танцовщик, он никогда не давал уроков. Его не интересовала природа балетного класса.

ГЕРШЕНЗОН: Григорович не любил «балет»?

ГАЕВСКИЙ: Григорович не любил «классический балет» – я написал об этом в своей книжке⁴. Не столько не любил, сколько считал себя единственным его оппонентом. Вот почему даже во времена триумфов Григорович вызывал некоторое отторжение... Это сегодня задним числом понимаешь, что «Легенда о любви» в первую очередь – великое *театральное* событие. Григорович создал *театр* балета – тогда мы этого не понимали. Но театр тоже требует своего языка. Пина Бауш, создавшая *tanztheater*, разрабатывала свой собственный язык.

ГЕРШЕНЗОН: Она с этого и начала в 1974 году, в своей «Весне священной» – вот ее хореографический словарь, ее *écolededanse*.

ГАЕВСКИЙ: До этого она училась у Курта Йоосса – она прошла через свой академизм. Юрий Николаевич Григорович бросил вызов именно академическим основам. Просто в силу своей чрезвычайной одаренности он мог работать и на территории академической хореографии. Поэтому и мог возникнуть совершенно неустаревший «Щелкунчик». Но Григорович, повторю, прежде всего человек театра, а не человек *балета*.

³ Диалог записан в 1996 году, в тот момент, когда артистическим директором Большого театра был Владимир Васильев, а художественным руководителем балетной труппы театра – Вячеслав Гордеев.

⁴ Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. С. 216.

ГЕРШЕНЗОН: Вы хотите сказать, что так называемая петербургская традиция непременно включает в себя модернизацию и даже создание нового классического танца?

ГАЕВСКИЙ: Конечно. Этим и занимался Баланчин в Америке, а Федор Васильевич Лопухов в России. Петипа ходил в класс, Баланчин и Лопухов давали класс. Григоровича это не интересовало. И если уж говорить о чисто профессиональных причинах всех невзгод Григоровича, то в первую очередь следует говорить о том, что у него были проблемы с сочинением хореографического текста. Конечно, у него был собственный танцевальный словарь, но весьма небогатый. Отсюда повторы, одни и те же фразы в самых различных драматургических ситуациях.

ГЕРШЕНЗОН: Здесь возникает очень важная тема, которая требует непременно обсуждения в контексте нашего разговора о русском балете XX века. Меня всегда поражало, что советским балетмейстерам, исповедующим пуантную технику, никогда не был интересен собственно *ballet*, точнее, классический экзерсис – *балет как таковой*. Не история про братьев Карамазовых, про Идиота, Анну Каренину, Манон или Чайку, а история о том, каким образом человеческое тело в определенном ритме движется от одной искусственной канонической *position*, зафиксированной еще в XVII веке, к другой. Говоря иначе, в советском балете никого и никогда не интересовала природа версификации, не интересовало искусство стихосложения, которое интересовало Стравинского и Баланчина, когда они делали «Аполлона». Здесь никому не пришло в голову заглянуть в «Искусство беглости пальцев» Карла Черни и инсценировать балетный урок, как это сделал датчанин Харальд Ландер в «Этюдах», или пофантазировать на тему старинного учебника танца Ламбранци, как это сделал чех Иржи Кириан, поставив балет под названием «TantzSchul». Классконцерты Асафа Мессерера и Константина Сергеева – это все-таки постландеровские частные случаи, попытки выдающегося педагога или сосланного в школу балетного диктатора показать учеников или еще раз выйти на свет рамп (Асаф Мессерер по ходу своего «Классконцерта» действительно находился на сцене, а Константин Михайлович Сергеев обожал выходить на поклон по окончании выступления учеников). У нас много говорят о классическом фундаменте русской школы, но почему-то считают этот фундамент чем-то страшно прозаичным и буквально непрезентабельным, то есть не представляющим ни сценического, ни зрительского интереса. О какой же тогда русской или советской академической традиции мы все время говорим?

ГАЕВСКИЙ: Это очень серьезная проблема, у которой есть несколько аспектов. Прежде всего – глубокая неприязнь выпускников наших учебных заведений к тому, чему их учили. Если их учат любить Пушкина, они на долгие годы теряют к Пушкину какой бы то ни было интерес. Если их учат восхищаться «Могучей кучкой», это на долгие годы уничтожает их интерес к «Хованщине» и «Царской невесте». То же самое и в балете: классический танец для многих ассоциируется не с харизмой Вагановой, не с именами Пономарева, Елизаветы Павловны Гердт, Александра Ивановича Пушкина, а с образом скучного, педантичного и неталантливое человека в футляре. Очень трудно полюбить то, что преподает нелюбимый педагог. Но это чисто психологическое объяснение вопроса. Более широкий смысл здесь заключается в том, что классический танец очень многим представляется языком несвободы. Свободу стараются искать где-то за его пределами. Вообще говоря, поиски свободы у молодых выпускников наших высших художественных заведений (не только балетных) в послевоенные годы – глубоко драматичная и до конца не проясненная проблема. Молодой Григорович был, по-видимому, обуравем этим стремлением к свободе и уже потому с опасением относился ко всякого рода классическим словарям, как, впрочем, в свое время и Фокин. Но у молодого Григоровича подобный комплекс был выражен, возможно, гораздо более остро, что и позволило ему достичь желан-

ного освобождения быстрее, чем многим. Константин Михайлович Сергеев, человек предыдущего поколения, был, напротив, закабален своим академическим воспитанием и не смог вырваться из этой кабалы, за исключением одного раза, когда поставил вариацию Офелии в «Гамлете», но только под старость, только в конце пути (хотя, конечно, для себя Сергеев ставил вариации замечательно). Григорович же, повторяю, в стане классического балета был чужим, недаром он из Мариинского театра все-таки ушел. В Москве, где культа *балета как такового* никогда не было, он оказался как раз москвичом – его переезд в Москву не случаен. Так было и с Горским, который начал в Москве с копирования «Спящей красавицы» Петипа, а потом стал корезить все его спектакли. Московский Большой театр – это не филиация Мариинского. Большой театр являет один из таких видов театрального искусства, когда не важно, что *танцуется*, но важно, что *представляется*. Григорович и стал знаменем *театра представления*. Произошла парадоксальная вещь: в тот момент, когда всем показалось, что Юрий Григорович, наш реформатор, самый талантливый из хореографов своего поколения, выполнил свою историческую миссию, разрушив наконец закоренелое, убогое и мертвое искусство драмбалета, когда показалось, что вернуться к нему уже невозможно (это пытались сделать ученики Захарова, но их опусы вызывали смех), – именно в этот момент Григорович и возродил классический советский драмбалет к новой жизни. Однако он его радикально модернизировал.

ГЕРШЕНЗОН: В каком направлении?

ГАЕВСКИЙ: Вот мы к этому и пришли. Я хочу сказать о том, что произошло – не только в Большом театре, но и за его пределами. Кроме катастрофы Большого балета, произошла еще одна вещь – катастрофа шестидесятников. Очень многих. Но не Григоровича. К ним Григорович, как ни странно, прямого отношения не имел. В сущности, он шестидесятником и не был. Кто такие «типичные шестидесятники»? Очень прогрессивные люди, которые размышляли о тоталитаризме, полагая, что Власть – это Зло, а те, кто борется с Властью, – это Добро. Григорович тоже был отчасти с этим согласен. Но шестидесятников совершенно не интересовала проблема, которая Григоровича интересовала всю жизнь, – что такое человек? Скажу конкретней: Григоровича интересовало, что такое человек тоталитарной эпохи, тоталитарного сознания, а может быть, вообще тоталитарной традиции. Это мог быть не обязательно человек сталинской эпохи. Начиная с «Каменного цветка», его первого большого балета, Григоровича интересовали психологические – больше, чем философские, – основы этого явления. Поначалу он был во власти приятелейшестидесятников: тогда много говорилось о судьбе художника, и «Каменный цветок», как и «Легенда», как и московский «Щелкунчик», – об этом. Но Григоровича заинтересовала судьба злодея. Судьба злодея стала главной темой уже в «Легенде», где герои все-таки Визирь и МехменэБану, а не Ферхад и Ширин. Это сразу поставило Григоровича в особое положение, что поначалу было не слишком заметно, а стало заметно тогда, когда он начал открыто манифестировать свой интерес. Его интересовало, что такое зло в человеке, – об этом никакой шестидесятник не думал. Для шестидесятников зло – понятие скорее социальное или политическое. Зло – это диктатура, цензура, полицейский режим, а то, что вне этого, – как бы и вне зла. Григорович никогда так не думал, во всяком случае, думал не только так. В Москве он высказался открыто – с этого момента и произошел великий разрыв Григоровича с теми, кто его ценил и кто его поддерживал всю дорогу.

ГЕРШЕНЗОН: Когда именно произошел разрыв и с кем конкретно порвал Григорович?

ГАЕВСКИЙ: Это была Вера Красовская, это был Поэль Карп. Разрыв произошел буквально на моих глазах, на генеральной репетиции «Ивана Грозного», спектакля, который я тоже осудил в своей книге «Дивертисмент» с позиции шестидесятника, которым тоже был. Но

сегодня я сделал бы это по-другому, я предъявил бы «Ивану Грозному» чисто эстетические претензии: историческая недостоверность, мелодраматизм, невозможные длинноты.

ГЕРШЕНЗОН: То, что Поэль Карп – шестидесятник, мне известно, и за это я его уважаю. А Вера Красовская?

ГAEВСКИЙ: Отчасти. Но она выходит за рамки мировоззрения шестидесятников, потому что она – бывшая балерина Мариинского театра – человек интеллектуально открытый и духовно богатый, очень подвижный, меняющийся. Так вот, Григорович бросил вызов всем шестидесятиникам, что теперь я расценил бы как героическую акцию. Он отказался обслуживать не слишком богатый вариант либеральной идеи.

ГЕРШЕНЗОН: Просто Юрий Григорович понял, что время либеральной идеи прошло.

ГAEВСКИЙ: Как сказать... Как же прошло, когда сейчас оно наступает, недаром Поэль Карп стал публицистом, едва ли не в большей степени, чем балетным критиком. Сегодня пришло его время, старые шестидесятники воскресли.

ГЕРШЕНЗОН: Вы собирались сказать, каким образом Григорович модернизировал драмбалет. Эстетический аспект сейчас интересует меня больше, чем комплекс отвлеченных идей.

ГAEВСКИЙ: А меня интересует комплекс идей. Конечно, он изгнал всякий натурализм, присущий драмбалету, то есть прямое уподобление действия балетного артиста действию драматического. Почитайте книгу Захарова «Записки балетмейстера» (1971): «он сказал», «она сказала». Недаром возникла идея, которую, кстати говоря, поддерживал Юрий Иосифович Слонимский как либреттист, – идея балетопьесы. Григорович выступил против этой идеи, инсценировав, как ни странно, именно пьесу – «Легенду о любви». И тем самым разрушил идею балетопьесы: это не пьеса, где действующие лица общаются друг с другом с помощью пантомимы, в «Легенде» есть повествовательность, но нет пантомимных «разговоров». Драмбалет рухнул, когда – и потому что – перешел к реальному разговору, только к разговору без слов. Артисты выходили на сцену, чтобы «поговорить» и завершить этот «разговор» двуматрема движениями. У Григоровича «разговоров» не было – у него были эмоции и страсти. Балетпьеса с Григоровичем кончился. Начался период симфонизации драмбалета.

ГЕРШЕНЗОН: Я никогда не мог до конца понять, что значит этот широко распространенный и затасканный официальным советским балетоведением термин – «танцевальный симфонизм» или «хореосимфонизм». Иногда мне кажется, что содержание этого термина полностью исчерпывается позитивной установкой: прогрессивный хореосимфонизм (хорошее) как антипод реакционного драмбалета (плохое). Мне кажется также, что в это понятие вкладывался не столько принцип организации художественной формы, сколько чисто внешние показатели – монументальность, многофигурность, многочисленность, – и тогда, действительно, балеты Григоровича – балеты «симфонические», исполняемые большим количеством артистов. Более корректное употребление термина предполагает, как вы уже говорили, все-таки *разработку*, то есть, применительно к балету, умение разыграть во времени некую танцевальную фразу. Но, простите, Григорович не сочинил практически ни одной оригинальной связки движений, того, что на профессиональном языке называется *enchaînement* в чем были гениальны Баланчин, Аштон, Килиан. Что же он тогда разрабатывал? Вы говорили, что Григорович не создал своего хореографического языка, в лучшем случае – создавал слова, не умея связать

их во фразы. Но владение синтаксисом, умение складывать фразы, создавать «речь», то есть развивать во времени пластическую мысль, – по-моему, это и есть симфонизм.

ГАЕВСКИЙ: Все нужно рассматривать в сравнении: Григорович всегда воспринимался именно в контексте предыдущего драмбалета, совершенно бездарного, бессмысленного, анекдотического. И, скажем, троекратное проведение в «Легенде» одного и того же трио в разных ситуациях и с разным эмоциональным содержанием, с точки зрения наших представлений того времени, и было классическим «танцевальным симфонизмом». Или, например, сцена, которая мне действительно очень нравится, сцена отпевания Анастасии в «Иване Грозном», короткая сцена, в которой героиня вроде бы практически ничего не делает, – но это развитая художественная форма «появления». Она не просто появляется – происходит некоторое движение этой самой ситуации, художественной ситуации – это первое. Второе, что мы вкладывали в понятие «симфонизм», – это способность ставить балет на симфоническую музыку. Например, Третья симфония Прокофьева, положенная в основу «Ивана Грозного».

ГЕРШЕНЗОН: На симфоническую музыку можно ставить все, что угодно. XX век только этим и занимался. Важно, как ставить. Одно дело Баланчин ставил...

ГАЕВСКИЙ: Задача у Григоровича была другая. Он ставил балет о событии, а не о музыке. У Баланчина сама музыка есть событие. И сама музыка в целом тоже есть некое событие – в нашей жизни, в балетной жизни. А Григоровичу это было и непонятно, и неинтересно. Для него событием является *поворот сюжета*. Чистая абстрактная форма – никогда.

ГЕРШЕНЗОН: Странно, тем более что основной художественный ход в «Легенде» есть ход в сторону восточной вязи, в сторону «арабески». Символику арабески ему, человеку все-таки европейской культуры, прочесть было затруднительно. Арабеску он пытался воспроизвести на уровне графики, орнамента, позы. Здесь, конечно, решающую роль сыграл художник, Симон Вирсаладзе. Между прочим, в спектаклях конца 1950-х – начала 1960-х годов театральная живопись Вирсаладзе трансформировалась совершенно в русле актуальных («либеральных» или «оттепельных» – нужно подчеркнуть) художественных идей. Дизайн «Легенды о любви» (и отчасти «Каменного цветка») – это театральное воплощение так называемого сурового стиля в советском изобразительном искусстве. А оттепельный «суровый стиль», да простится мне эта вольность, есть не что иное, как законспирированная попытка отойти от социалистического натурализма в сторону чего-то более символического и даже, страшно сказать, абстрактного. Это и стало основной художественной идеей «Легенды» и вообще раннего танц-симфонизма – пробиться в сторону абстрактной пластики.

ГАЕВСКИЙ: И в «Легенде» ему это удалось. Дальше он стал сворачивать в сторону.

ГЕРШЕНЗОН: Почему?

ГАЕВСКИЙ: Я не знаю... Отмечу очень важное обстоятельство: абстрактное решение «Легенды» спровоцировал именно Восток. В дальнейшем Григорович ставил балеты вне какой-то стилиевой модели. Даже если в «Легенде» не было симфонической разработки пластики (хотя это вопрос спорный), там было тонкое стилистическое решение, последовательно проведенное. Всякое движение было не только функционально, но и стилистически осмысленно. Это самое главное, потому «Легенда» – его лучший балет. Именно стилистической осмысленностью она противостояла всему предыдущему драмбалету, где всякое движение должно было что-то означать конкретно, непосредственно. В «Легенде» каждое движение,

каждый импульс передавались через красиво построенный жест, графически подчиняющийся общему стилевому решению балета, что особенно видно в партии Мехменэ-Бану. Драмбалет – балет убого понятого движения, должного донести до нас смысл происходящего. А в «Легенде» важно было не только что, но и как. И в этом смысле «Легенда» – балет осуществленный *пластически*, а не только *драматургически*. Об этом до Григоровича никто и не помышлял.

ГЕРШЕНЗОН: Вы хотите сказать, что в «Легенде» Григорович попытался вернуть балету форму, начиная с конструкции...

ГАЕВСКИЙ: ...и кончая всей пластической материей. И не попытался – он ее вернул.

Отступление 2007 года **Хореосимфонизм как драмбалет**

ГЕРШЕНЗОН: Дальше с хореографическим симфонизмом Юрия Григоровича произошло то, что произошло с оттепельным «суровым стилем», которым этот симфонизм был инспирирован.

Но прежде надо сказать о том, что случилось с собственно сталинским классицизмом. Где-то во второй половине 1950-х годов в советском искусстве начался фантастический процесс – диффузия двух полярных художественных идеологий. Смерть Сталина и громоподобный XX съезд КПСС, казалось бы, приговорили сталинский классицизм к окончательному исчезновению. Его место должно было занять новое, «честное» и «чистое» искусство, которое стали называть «суровым стилем», – казалось, что наступает второе пришествие великого русского революционного авангарда. Не тут-то было. Сталинский классицизм совершил грандиозный *tourdeforce* – он прошел чистку новой абстрактной *формой* (тем самым «суровым стилем»). В жертву была принесена старая форма (в архитектуре – ордерная схема), а проще говоря, декор, который буквально соскребли с тела искусства⁵. Сталинский классицизм модернизировался в сфере художественных приемов, но его интонационный строй и, самое главное, его идеологическое послание остались прежними. Лучшей иллюстрацией этого процесса является конкурс на проект Дворца Советов, устроенный Хрущевым в 1956 году, – питон сбрасывает старую кожу, оставаясь питоном: фасады сияют новым стеклом, внутри – старая трехчастность, симметричность, грандиозный масштаб, циклопические залы для партайтагов, индифферентная людская масса.

А что же случилось с «суровым стилем»? С ним, как и вообще со вторым советским авангардом, произошло ровно то, что описал английский историк и теоретик архитектуры Райнер Бэнем (учитель Чарльза Дженкса) в книге «Новый брутализм: этика или эстетика»⁶. С ходом времени этический пафос «сурового стиля» («очищение» общественной жизни, «очищение» искусства) как-то незаметно потерялся – остались стилевые и композиционные приемы, с помощью которых произносился прежний месседж. Оттепельный «суровый стиль» на его излете – это все то же сталинское монументальное искусство, только теперь оно не из камня, бронзы и гипса, а «из стекла и бетона». Стекланный и бетонный (но облицованный мрамором)

⁵ Взгляните на жилой дом на углу Нового Арбата и Смоленской набережной – он обошел все учебники советской архитектуры: его левая, богато декорированная, секция построена до знаменитого постановления 1954 года «О борьбе с архитектурными излишествами», правая, голая часть дома – после.

⁶ Этический императив, давший жизнь архитектуре нового брутализма в послевоенной Британии (апологетика скромности и экономии, внимание к социальным аспектам развития и реконструкции городов), с движением времени отошел на второй план, если не исчез вовсе. На первый план вышел – и оптически гипертрофировался – эстетический компонент (графические и пластические композиционные приемы), который принял новое, а точнее, старое содержание – неискоренимый британский имперский пафос. «Новый брутализм» из социальной архитектуры муниципальных школ превратился в архитектуру министерств, корпораций и государственных художественных музеев-кладовых.

хрущевский Кремлевский дворец съездов – это все тот же псевдоантичный периптер. Все те же грандиозные многофигурные фризy, каменные лица, чугунные мышцы и бессмысленные взгляды, все те же портреты вождей, но сейчас они становятся похожи на гигантские аппликации в духе позднего Матисса, флорентийской штукатуркой наклеенные на глухие торцы панельных хрущевок. И самое важное: оттепельный «суровый стиль» – все то же фигуративное повествовательное искусство, *изображающее* для нас что-то: покорение Ангары, неизбежное движение масс в неизбежное светлое будущее.

Подобная метаморфоза произошла и на балетной сцене: как бы ни был метафоричен «Каменный цветок» или стилизована «Легенда» – они повествовательны, они рассказывают литературную *story*, как ее рассказывают «Бахчисарайский фонтан» или «Ромео и Джульетта». «Оттепельные», «суровые», «симфонические» балеты Григоровича со сталинским драмбалетом вовсе не порывали – их связывала крепкая пуповина нарративности. Ранние балеты Григоровича – это не революция, не отмена драмбалета, это его модернизация, очищение формы, приведение ее к той критической опасной черте, за которой начинается чистая выразительность – абстрактный экспрессионизм. Но эту черту ни сам Григорович, ни его менее удачливые советские сверстники никогда не переступали. Юрий Григорович не смог сделать то, что легко и без какойлибо рефлексии сделал в свое время Михаил Фокин, когда переделал «Шопениану-I» в «Шопениану-II», – отменить повествовательность как таковую, увести балет в сферу чистой пластики, чистого танца. Если здесь и ставили «симфонический» балет, то не «Симфонию до мажор», а «Ленинградскую симфонию». О чем рассказывает «Симфония до мажор»? О том, как устроена симфония, о метафизической красоте симфонической структуры, о хрустальном дворце балета. О чем рассказывает «Ленинградская симфония»? О героическом подвиге ленинградцев, в ней есть история – в обоих смыслах слова. В 1957 году, когда Григорович поставил в Ленинграде суровый танцсимфонический «Каменный цветок», Баланчин и Стравинский показали в Нью-Йорке балет «Агон». И тот и другой балет – об искусстве: «Каменный цветок» – история выбора между земной любовью и тайной художественного мастерства, «Агон» порывает с земным и говорит только об искусстве олимпийского танцевального состязания. Эти поставленные в один и тот же год балеты разделяет художественная пропасть.

Дополнение 2008 года

ГАЕВСКИЙ: Из чего вовсе не следует, что путь «Агона» – единственно верный, а путь «Каменного цветка» – неверный и тупиковый. Вот главная линия наших разногласий. При том что «Агону» я посвятил целую главку в моей книге «Дом Петипа», а дуэту из «Агона» – главку в моей последней книге «Хореографические портреты»⁷. Да и в наших диалогах я постоянно говорю об этом дуэте (а о «Каменном цветке» я ни разу не вспоминал). Но здесь я хочу сказать о другом. Мы слишком много говорим о позднем Григоровиче и недостаточно о раннем. Недавно я посмотрел по телевидению «Щелкунчик» с Максимовой и Васильевым и снова подпал под обаяние исполнителей и создателей этого балета. Все в нем красиво: декорации, костюмы, бутафория, хореография и сценарная – образная – мысль, положенная в основу. И я вспомнил, чем поражали нас первые балеты Григоровича, – пластической красотой, совсем не убогой, вовсе не китчевой. Лирический смысл этих балетов, как тогда казалось – тоска по подлинной красоте, которую мы потеряли. Вместе с Вирсаладзе Григорович пробивался к утраченной красоте, не даром этому посвящены и сюжеты его балетов. А то, что они сюжетны, не делало их архаичными, поскольку неархаичными были сами сюжеты. Главное их достоинство, повторю еще раз, – то, что они театральны, а «Щелкунчик» к тому же связан с классиче-

⁷ Гаевский В. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 278—280; *Он же*. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 526—530.

скими театральными традициями русского балета – я имею в виду и фокинского «Петрушку», и сказочные феерии Петипа, и акробатические фантазии Лопухова.

ГЕРШЕНЗОН: Однако в 1981 году в книге «Дивертисмент» вы сформулировали очень важную и вызвавшую чудовищный скандал вещь – едва ли не самую важную для понимания поэтики и эволюции искусства Григоровича (а следовательно, и для понимания поэтики всего советского балета после 1957 года). Вы сказали следующее: «...моторное движение у Григоровича непоэтично <...>. Душевные движения у Григоровича – малоритмичны. Скажем коротко: лирика Григоровича не дансатна»⁸...

ГАЕВСКИЙ: Я и сейчас так думаю. Балетный театр Григоровича начал распадаться в тот момент и потому, когда и потому что пластическая форма Григоровича стала опираться только на фабульную ситуацию – так не может быть в балете. Ее изнутри ничто не поддерживало.

Григорович стал балетмейстером каких-то конкретных фабульных ситуаций, а тем самым перестал быть балетмейстером. Более того, именно поэтому он стал балетмейстером каких-то бесконечных вставных дуэтов (как в его «Раймонде») с непременными качелеобразными движениями, из которых абсолютно ничего не рождается. Знаете, что такое эти дуэты? На балетном языке это называется «*preparation*» – в чистом виде. Из *preparation* должно что-то родиться: вот оно кренится влево, кренится вправо, после чего естественно ждать вспышки, какого-то движения, – а у Григоровича в этот момент все прекращается.

ГЕРШЕНЗОН: Откуда взялся стиль этой пластики? Из фигурного катания образца 1960–1970-х годов? Тогда еще не было каверзных технических наворотов, Белоусова и Протопопов скользили по льду, как в рапиде, гипнотизируя огромную страну, застывшую перед телевизионными экранами, а вместе со страной гипнотизировали и балетных людей, которые всегда завидовали фигуристам в том, что касается кантилены движения. Или на появление этого стиля повлияло что-то более существенное?

ГАЕВСКИЙ: У меня есть догадка, но только обидная для Григоровича: с моей точки зрения, он попал под влияние Сергея Лифаря, очень сильное.

ГЕРШЕНЗОН: Совсем недавно я увидел фрагменты балетов Лифаря «Наутеос» и «Иштар». Я был буквально потрясен и стал рыться в справочниках, чтобы проверить, когда эти балеты поставлены («Иштар» в 1941-м, «Наутеос» в 1947–1950-м) и когда они могли быть показаны у нас (в 1958 году во время первых гастролей Парижской оперы в СССР). В один момент для меня все встало на свои места: и Григорович, и его «Легенда», и Восток, и «целостное стилевое решение». (В доказательство или опровержение этой гипотезы любопытно было бы сделать сравнительный анализ хореографии «Каменного цветка», поставленного в 1957 году, за год до гастролей Оперы, и «Легенды», поставленной через три года после этих гастролей.) Действительно, это очень обидно – и для Григоровича, и для всех нас.

ГАЕВСКИЙ: Но Сергей Лифарь был гораздо изощреннее в своих выдумках.

ГЕРШЕНЗОН: И, безусловно, обладал неизмеримо бóльшим знанием ремесла, то есть пуантной техники (что удивительно для человека, не прошедшего серьезного обучения в балетной школе; ну что-то там через пень-колоду у Брониславы Нижинской в Киеве, а потом экстренно – в дягилевской труппе у маэстро Чекетти), да и просто имел дар сочинять хорео-

⁸ Цит. по: Гаевский В. Дивертисмент. С. 212.

графический текст – взгляните хотя бы на сложнейшую пятичастную женскую вариацию из «Наутеоса».

ГАЕВСКИЙ: Не забывайте, Лифарь не жил в абсолютной культурной изоляции, за Лифарем стоял Дягилев, вокруг был Париж. А что было вокруг Григоровича? Москва, в которой вообще ничего не было. Григорович – это искусство, возникшее в вакууме.

ГЕРШЕНЗОН: Вот балеты Лифаря и заполнили на мгновение этот вакуум, только профессиональный, не культурный. Кстати, в «Дивертисменте» вы написали, что Баланчин – тоже отчасти вакуумное искусство.

ГАЕВСКИЙ: Это искусство гения. Оно может быть вакуумным. Оно должно быть вакуумным. Хотя искусство Баланчина не совсем было вакуумным. Для Баланчина существовал объект постоянной полемики – Мясин, недаром в баланчинской книге «Сто балетных историй»⁹ о нем ничего не сказано. Это очень важная вещь: существование одновременно двух полярных гениев. Причем Мясин не особенно обращал внимание на то, что делается вокруг, а Баланчин за этим внимательно следил. Баланчин, создатель кристалльной структуры, кристалльной формы, внимательно следил за тем, что делает, к примеру, Марта Грэм (они вместе ставили «Эпизоды»). А Григорович – это попытка создать искусство, находясь в вакууме. Мы все время думаем, что случилось? А случилось вот что: Юрий Николаевич Григорович сознательно изолировал себя от всего, он ничего не смотрел, он отвергал все. Вот например, Роббинс – «Танцы на вечеринке»... Григорович говорил: «Кто такой Роббинс? Дилетант. Я так могу». Или Бежар, которым он, насколько мне известно, поначалу восхитился, но «Девятая симфония» которого потом вдруг оказалась «антисоветским» балетом. Григорович отринул все. Он вообще одинокий волк. Если он и нуждался в людях, то только в тех, которые говорили ему приятные слова. В результате, почти полностью отказавшись от контактов с культурным миром, он стал считаться с ожиданиями мира некультурного – власти и черни.

ГЕРШЕНЗОН: Итак, какова финальная картина московского Большого балета?

ГАЕВСКИЙ: А нет никакого Большого балета.

ГЕРШЕНЗОН: Но есть огромный дом в центре Москвы, который все время собираются реконструировать, – Большой театр. Или это не тема для разговора сегодня, 11 апреля 1996 года?

ГАЕВСКИЙ: Конечно нет.

⁹ Balanchine's Complete Stories of the Great Ballet (with Francis Mason). Garden City, N. Y.: Doubleday, 1977.

В Петербурге: Мариинский балет 11 апреля 1996 года, Москва – февраль 1997 года, Петербург

Фрагмент 1. В сторону Дирекции

ГЕРШЕНЗОН: Предлагаю переместиться из Москвы в Петербург и описать историю Мариинского театра в XX веке. Естественно, нам придется говорить о перемещении столицы в Москву и о потере Петербургом столичных функций и столичных привилегий...

ГАЕВСКИЙ: Для Мариинского театра это было великое благо.

ГЕРШЕНЗОН: Конечно, если иметь в виду грустный итог хождения во власть московского Большого театра, о чем мы уже говорили. Но ведь и Мариинский театр был в свое время театром при власти – придворным театром.

ГАЕВСКИЙ: В Мариинском театре работал Петипа и была великая труппа. Между властью и Мариинским театром находилась Дирекция Императорских театров, которая, хотя и являлась частью власти – департаментом Министерства двора, была, тем не менее, абсолютно автономной организацией, во главе которой стоял просвещенный человек – *человек театра*, а не *человек власти*.

ГЕРШЕНЗОН: Вы имеете в виду Ивана Всеволожского?¹⁰

ГАЕВСКИЙ: Да, он был прежде всего человеком театра, хотя далеко не всем это нравилось: например, Мейерхольд считал, что Всеволожский испортил «Пиковую даму», навязав Чайковскому сцену Пасторали.

ГЕРШЕНЗОН: Но, между прочим, именно он заказал Чайковскому «Пиковую даму». Не говоря уже о том, что именно Всеволожский, преодолев сопротивление Чайковского, вернул его в балет. «Спящая красавица», «Щелкунчик», возрождение к жизни «Лебединого озера», наконец, глазуновская «Раймонда» – все это выдающиеся проекты именно Всеволожского. Сегодня их назвали бы кураторскими. Всеволожский придумывал темы, писал синопсисы, планировал спектакль, сводил вместе приглашенных лично им создателей произведения, Всеволожский, в конце концов, делал блестящие эскизы костюмов. Вы можете назвать хотя бы одного русского театрального директора с подобным диапазоном талантов? Князь Волконский¹¹ был слишком изысканным и нервным, слишком «художественным», чтобы вообще что-то делать и доводить дело до конца, и здесь кроется истинная причина его быстрой отставки (конфликт с Кшесинской – повод); Теляковский¹² – делал и нервничал, а нервное напряжение снимал по вечерам писанием своих эксцентричных дневников. У тех же, кто пришел после 1917 года, часто вообще не было никаких представлений об искусстве. И все же, художественная политика Всеволожского была самостоятельной или она диктовалась свыше – эстетическими вкусами или какими-то другими интересами власти?

¹⁰ Иван Александрович Всеволожский возглавлял Дирекцию Императорских театров с 1881 по 1899 год.

¹¹ Князь Сергей Михайлович Волконский возглавлял Дирекцию Императорских театров с 1899 по 1901 год.

¹² Владимир Аркадьевич Теляковский возглавлял Дирекцию Императорских театров с 1901 по 1917 год.

ГАЕВСКИЙ: Двор при Всеволожском посещал балет только по праздникам и почти никогда не вмешивался в его жизнь. Вообще говоря, самосознание двора при Александре III, Николае II и самосознание власти при Сталине, Хрущеве, Брежневе – совершенно различны. Романовы вели себя гораздо скромнее, намного скромнее. Эпоха Александра III практически не знала скандалов, спровоцированных сверху. Конечно, Всеволожский определял репертуар не только как человек искусства, но и как политик. При дворе боролись две партии, французская и немецкая. Всеволожский принадлежал к французскому крылу – вот откуда «Спящая красавица», вот откуда «Иоланта» и «Раймонда». Но, согласитесь, навязывать французу Петипа французскую тематику не означало диктовать невозможные условия. Петипа в конце концов получил то, что он заслужил всей своей жизнью. Когда после недолгого правления князя Волконского пришел Теляковский, все это кончилось. Теляковский был другим. Он тоже выступал не от имени власти. Парадокс, но отставной офицер Лейбгвардии Конного полка Владимир Аркадьевич Теляковский выступал от имени Нового времени. Теляковский патронировал Мейерхольда: вопреки изумлению, ужасу, сопротивлению, прямому саботажу он ввел Мейерхольда в Александринку и Мариинку. Никакого поручения от власти Теляковский не имел, наоборот, он выполнял историческую миссию и делал это в грубой, буквально петровской манере – он был приверженцем той же стратегии поведения.

Он считал, что Александринский и Мариинский театры, то есть русский Императорский театр, застрял в XIX веке и его надо оттуда как-то вытащить. Другое дело, что сам Теляковский, в силу некоторых своих художественных пристрастий, а также в силу некоторых уже внехудожественных соображений, нам даже не всегда понятных, оказался врагом Дягилева, не говоря уже о том, что он ни во что не ставил Петипа.

ГЕРШЕНЗОН: Остановимся на этих двух важнейших сюжетах или, точнее, конфликтах предреволюционной истории Мариинского театра. В них завязка всей его драмы и код всей истории русского балета в XX веке. Сейчас, после начала публикации дневников Теляковского, безусловно одного из самых выдающихся документов по истории русского театра 1900—1917 годов¹³, многое проясняется. Вообще, эти дневники – скандал: история Императорского театра начала XX века впервые рассказана не просто очевидцем, но человеком, который управлял процессом (или считал, что управляет). Обычно мы судим о том, что там происходило, со слов Бенуа, Фокина, Головина, Коровина, Кшесинской, Карсавиной, Нижинской и так далее, то есть с позиции творцов, художников, артистов. Теперь мы знаем, что думал об этих творцах работодатель, администратор, для которого они были в первую очередь подчиненными. Надо сказать, что ракурс этот сенсационен, потому что, кроме неизменности (а часто и низменности) человеческой природы, дневники Теляковского свидетельствуют об убийственной преемственности всего того, что происходило и происходит в стенах бывших Императорских – ныне Академических – театров в течение всего XX века. Дневники Теляковского демифологизируют историю русского театра – драматического, оперного, балетного.

Для нас важны два сюжета. Первый – Петипа. Здесь я попрошу вас прокомментировать следующую запись в дневнике Теляковского, датированную 1902 годом: «Все ходят слухи, что Петипа не может поставить своего балета „Волшебное зеркало“. Старый злой старик, взяточник, нахальный француз, за пятьдесят лет не выучившийся в России на русские деньги говорить по-русски, чувствует инстинктивно все то презрение, которое я к нему питаю. Имея раздутую и ни на чем не основанную репутацию гениального балетмейстера, он чувствует, что в лице меня встретил Директора, не поддающегося общему обману его обаяния, и этого он не может простить. Раздражая меня газетными статьями, он видит, что они оказывают мало вли-

¹³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998—2006. Т. 1–3.

яния. Забракотанный им балет „Дон Кихот“¹⁴ имеет все больший и больший успех – все это трудно переварить злону, честолюбивому старику, столько лет морочившему Петербург. Он отстаивает с пеной у рта свою позицию, и его злой язык в беззубом рте, похожий на змеиное жало, всякий день на сцене старается меня дискредитировать. Балет боится его – его взятки и его обаяния – и молчит. Но, конечно, видят, как у него из рук валится дело. Довольно взять список балетов, поставленных Петипа, чтобы убедиться, что почти все из них провалились и не оставили следа в репертуаре. Все, что идет хорошо, принадлежит Перро, С. Жоржу и С. Леону. Петипа лишь удачны, и то не по постановке, а по успеху, балеты, поддержанные музыкой Чайковского...»¹⁵ Это поразительный, захватывающий пассаж, и меня потрясает, что никто из наших историков, имевших доступ к дневникам (например, Вера Красовская), никогда не цитировал ничего подобного, хотя речь шла отнюдь не о верном ленинце. Это и есть голос «нового времени»? И, между прочим, в финальной части пассажа сформулировано отношение деятелей Мариинского балета XX века к веку XIX¹⁶. Что вы на это скажете?

ГАЕВСКИЙ: Сами слова Теляковского напоминают старческий маразм – им верить нельзя. Лучше послушать Чайковского: «Петипа мне во всех отношениях ужасно симпатичен, и я с величайшей охотой ходатайствую за него перед Вами...»¹⁷ Это написано Всеволодскому, и речь идет о том, как помочь не имеющему средств Петипа – «милейшему старичку» – получить экстраординарную субсидию, чтобы отдохнуть за границей. Письмо написано в 1891 году. Трудно поверить, что за десять лет «милейший старичок» превратился в «старого злого старика, взяточника». Насчет взяток – полнейшая чепуха, закулисная сплетня, пущенная неудачниками. Чтобы опровергнуть ее, достаточно посмотреть на список тех, кого патронировал Петипа, – этот список известен. Ни одного случайного имени. И ни одной известной истории о загубленном таланте. Три или даже четыре поколения артистов обязаны Петипа всем. И, наконец, бытовая жизнь: Дидло купил себе дом, Петипа всю жизнь снимал квартиру. Личная собственность – небольшой домик в Гурзуфе, кстати сказать, единственное строение в городе, сгоревшее во время Второй мировой войны. Петипа был небогатым человеком.

ГЕРШЕНЗОН: Вы говорите очень красиво. Но, извините, ваши доводы малоубедительны. Мой опыт работы в бывшем Императорском Мариинском театре и мои знания об отношениях и нравах, царящих там, заставляют думать, что Петипа все-таки «брал». Ведь об этом пишет не кто-нибудь, а директор театров, имеющий в своем распоряжении достаточно каналов информации. Вот еще одна цитата из того же Теляковского:

«Петипа требует, чтобы Ферреро показала ему с глаза на глаз. Это необходимо для того, чтобы взять с нее взятку. При этом Петипа добавляет, что у всех балетмейстеров за границей дома, а у него лишь один сюртук. Вот настоящая скотина. Получает пожизненное содержание в чужой стране 10 000 (пожизненно), пристроил всю семью, взятками нажил свое состояние и в благодарность все говорит, что ему мало дают...»¹⁸ К тому же сам Петипа пробалтывается о том, что «брал»¹⁹. Но, в конце концов, какая, собственно, разница, брал или не брал. Масштаб

¹⁴ Балет «Дон Кихот» был поставлен Мариусом Петипа в 1869 году в московском Большом театре, в 1871 м был перенесен в петербургский Большой театр. В 1900 году Александр Горский сделал новую редакцию этого балета в Москве (Большой театр) с собственной хореографией и декорациями Головина и Коровина (костюмы делались при непосредственном участии жены Теляковского Гурлии Логиновны Теляковской-Миллер). В 1902 м по инициативе Теляковского Горский перенес этот спектакль в Мариинский театр.

¹⁵ Теляковский В. А. Указ. соч. Т. 2. С. 358.

¹⁶ В 2001 году новый художественный руководитель Академии русского балета Г-жа Асылмуратова заявила в кабинете директора Мариинского театра Гергиева: «В „Баядерке“ Петипа *прилично* поставил только „Тени“».

¹⁷ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1978. Т. 16-а. С. 70.

¹⁸ Теляковский В. А. Указ. соч. Т. 3. С. 212.

¹⁹ «Как циничен Петипа <...>. Кшесинская прошлый год пришла к нему на квартиру и передала ему конверт с 2000 р.

человеческой натуры (особенно там, где дело касается финансов) и масштаб художественного дарования часто не совпадают, о чем на примере Рихарда Вагнера нам рассказал Висконти в «Людвиге». Мало кто из творцов считает, что его труд оплачивается адекватно. Дягилев старался по возможности не платить (любопытно, что претензии к Дягилеву предъявляли художники, композиторы, балетмейстеры, но никогда танцовщики – им он платил). В записках Теляковского важна и другая тема, которая развивается на протяжении всех дневников, – усиление ксенофобских настроений («получает пожизненное содержание в *чужой* стране...»), которые распространились в художественной жизни Петербурга во времена последних Романовых.

ГАЕВСКИЙ: Здесь совершенно возмутительны слова «в чужой стране» – и это о человеке, который прожил в России более шестидесяти лет и говорил, кстати сказать, в последние годы по-русски, хоть и на ломаном русском. Думал только по-русски, считал Россию своей родной страной, о чем свидетельствуют записи в его дневнике, особенно те записи, которые касаются Русско-японской войны 1905 года (совершенно искренний патриотизм, совершенно искренние переживания по поводу неудач на далеком фронте, на море и на суше). А главное – великие неопенимые заслуги в создании петербургского балета – русского балета. Чайковский это признавал, Глазунов это признавал, Фокин это признавал, Лопухов это признавал, Баланчин это признавал, а бывший конногвардейский полковник Теляковский, который всеми дозволенными и недозволенными способами продвигал свою жену (немку по происхождению), художницу-дилетантку, на Императорскую сцену, позволил себе увидеть в Петипа чужого, французику из Бордо, злобного старичка-взяточника. Это генеральная репетиция 1949 года: борьба с засильем иностранцев, почти официальный запрет упоминания имени Петипа в официальной советской прессе, выдвижение на первый план второсортных, мало кому известных и давно забытых балетмейстеров с русскими именами (кстати сказать, учеников Петипа) вроде Богданова, совершенно дикие высказывания Ростислава Захарова по поводу «Жизели» и «Спящей красавицы» («антирусские балеты»). Что же касается оценки Теляковским балетов Петипа, то тут все понятно. Так тогда думали многие, даже Александр Бенуа, даже Аким Волынский. Это взгляд XX века на век XIX, точнее – взгляд начала XX века на конец века XIX. Сегодня мы на все смотрим иначе. Это классический случай временного исчезновения из истории художественных гениев, слишком укорененных в *своей* эпохе, в *своем* времени. А затем следует их триумфальное возвращение, возвращение навсегда. Они возвращаются тогда, когда становятся очевидными непреходящие, вневременные основы их искусства. Но тут надо бы сказать и о драме самого Петипа, не сумевшего вовремя уйти с исторической сцены.

ГЕРШЕНЗОН: Теперь второй сюжет. Кроме Мейерхольда, Теляковский ввел в сферу петербургских Императорских театров своих московских протеже – приятелей своей чрезвычайно активной супруги – художников-декадентов Головина, Коровина, Клодта. Их искусство ему искренне нравилось – во-первых, потому, что он уважал свою жену (она руководила формированием его эстетических вкусов)²⁰, а во-вторых, потому, что их искусство (постановка

Петипа отказался взять, тогда Кшесинская положила их ему в карман и ушла. Дело это и осталось бы неизвестным, если бы не ссора между Петипа и Кшесинским (старые счеты). Кшесинская, желая отомстить Петипа, рассказала о том, как она всю свою жизнь на сцене должна была платить Петипа взятки, и, между прочим, рассказала о последних 2000 р. Узнав об этом, Петипа стал оправдываться и рассказал, как эта история произошла. Он рассказывал, не стесняясь не только меня, но и Вуича, в присутствии Крупенского. Петипа наивно говорил, что когда Кшесинская положила ему в карман 2000 р., то он первое время хотел эти деньги ей отослать, но посоветовался раньше с женой своей, которая его убедила, что это не взятка, а вознаграждение ему за работу и что деньги эти следует взять. И тогда, говорит Петипа, я согласился. Но вот, повторяет Петипа, Кшесинская делает свинство, что это рассказывает. Разве можно это говорить другим, что я от нее взял 2000 р., тем более, что это не первые...» (Там же. С. 62).

²⁰ «Владимир Аркадьевич подходил к театру с флиртностью светского любителя. К этому надо еще прибавить прециозный эстетизм его супруги Гурлии Логиновны (рожденной Миллер), которая во время управления мужем Императорскими театрами оставалась тайной, но настоящей вдохновительницей всей зрелищной стороны постановок. Заслуга привлечения

оперы «Кармен» и особенно балета «Дон Кихот») повергло в шок консервативную петербургскую публику. Для провинциального московского чиновника, внезапно поднявшегося на вершину государственной иерархической лестницы, это было не только своеобразной формой изживания провинциального комплекса, но и совершенно правильной тактикой вхождения в столичный истеблишмент. Любопытно, что московские художники-декаденты вытеснили из Мариинского театра отнюдь не академистов (академисты тихо доживали свой век, много пили, никому не мешали и в 1900-м, в год воцарения Теляковского в Дирекции Императорских театров, писали декорации к последнему балетному шедевр XIX века – новой редакции «Баядерки» Петипа). Московские декаденты вытеснили декадентов петербургских – предводимых Дягилевым мирискусников, которые при князе Волконском уже пытались разворошить так называемую академическую рутину Императорских театров, но после скандала с постановкой балета «Сильвия» и последовавшего за ним увольнения Дягилева (а потом и отставки самого Волконского) оказались за бортом казенной сцены. Когда же Дягилев попытался вернуться в Дирекцию, предложив новому директору свои услуги, Теляковский довольно грубо отказал. Конечно, Теляковского пугала явная конкурентоспособность Дягилева, имеющего великокняжеское лобби. Его бесили напор и снобизм Дягилева. Но – и об этом надо говорить, это необходимо учитывать, чтобы понять мотивы поведения Теляковского, – больше всего его раздражала так называемая нетрадиционная сексуальная ориентация Сергея Дягилева и части его окружения. (Князь Волконский, в силу очевидной принадлежности к этим же кругам, смотрел на «своих» сквозь пальцы; впрочем, он же и добился увольнения Дягилева.) Проще говоря, Теляковского бесили гомосексуалисты, которые в Петербурге 1900-х годов вышли из подполья, стали активны, начали претендовать на лидерство в художественной жизни (расцветал Серебряный век) и выступали как сплоченная партия, почти как мафиозная структура. Вот этого добропорядочный семьянин с размеренным бытом и какой-то запредельной психической гуттаперчевостью (почти двадцать лет каждый вечер он описывал в своем дневнике омерзительные физиологические картины театрального быта), – этого Теляковский вынести совершенно не мог. У него темнело в глазах при упоминании имени Дягилева. Началась эпопея великого противостояния, давшая миру уникальный художественный продукт – «Русские сезоны». За это – огромное спасибо Владимиру Аркадьевичу Теляковскому: сам того не желая, Теляковский вслед за Дягилевым вытолкнул за пределы Императорских театров всех главных пассионариев русского искусства – музыкантов, артистов, художников, советчиков-интеллектуалов (справедливости ради надо сказать, что Бенуа и Бакст при Теляковском не голодали – оба получали заказы для казенной сцены, что вызывало естественное раздражение и ревность Дягилева). Они ушли за Дягилевым делать «новое» искусство, скажем так, в соседнее помещение. Но тем самым Теляковский, опять же невольно, сделал жизнь Императорских театров маргинальной. Можно сказать еще жестче: именно Теляковский способствовал перемещению мирового хореографического центра из Петербурга, где он размещался со второй половины XIX века, обратно в Европу. Мне всегда жаль Великих и Ужасных Директоров, которые, культивируя собственный комплекс неполноценности (и поддаваясь наговорам бездарных холуев из директорских приемных), спускают в унитаз молодых активных парней, не понимая, что ребята работают на них, причем практически бесплатно. Но это психология, а какие художественные концепции стояли за бульдогами Теляковским и Дягилевым?

ГАЕВСКИЙ: В момент их конфликта никаких особых концепций ни у Теляковского, ни у Дягилева, строго говоря, не было. Было почти одинаковое стремление к новому театру. Но

к театру таких превосходных художников, как К. А. Коровин и А. Я. Головин, продолжает делать честь супругам Теляковским, „открывшим“ и того, и другого в еще бытность Владимира Аркадьевича управляющим Московской конторой, но ни ему, ни его жене не хватило культурности или просто ума, чтобы ими руководить и извлекать из них лучшее, что они могли дать» (*Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. IV—V. С. 452—453*).

я хочу вернуться к началу вашего монолога об изгнании Дягилева и чисто личных и психологических причинах этого имеющего столь важные последствия конфликта. Я с вами не спорю, но у меня совсем другой взгляд на вещи. Позвольте процитировать старую мою статью, напечатанную в журнале «Наше наследие»: «Причина одна – полнейшая несовместимость Дягилева и власти, Дягилева и бюрократической системы, притом любой – монархической, демократической или тоталитарной. Система поддерживала инерцию, Дягилев инерцию разрушал – так можно коротко определить сущность неизбежного и непримиримого антагонизма. Власть была неповоротлива и медлительна, а Дягилев быстр и нетерпелив, в русскую жизнь он вносил немыслимую динамичность. Он как бы олицетворял собой ускоренное движение истории, ее безостановочный бег, ее необратимость. При этом сам Дягилев прекрасно сознавал смысл происшедшей с ним служебной катастрофы. В марте 1901 года он написал в частном письме следующие слова, которые могут быть поставлены эпиграфом в книге его жизни: „Я прекрасно знаю, что *сразу нельзя*, я сочувствую всем доводам, которые Вы приводили в защиту осторожности и тактичности, необходимых при общественной деятельности, но иногда этих похвальных качеств мало, иногда надо быть человеком, мужчиной, деятелем!“ Самое замечательное, что адресат этого письма – Владимир Аркадьевич Теляковский, пока еще союзник и, возможно, друг, впоследствии директор Императорских театров и главный враг, его, Дягилева, антагонист и оппонент, а в более широком смысле – олицетворение замедленного движения истории, во всяком случае, на первых порах своей казенной карьеры. Любопытная подробность: многие годы официальной службы Теляковский чиновник вел дневники (о которых мы сейчас и говорим), и этот гигантский, растянувшийся на тысячи страниц рукописный труд складывался из описаний почти каждого дня со всеми мелочами театрального закулисного быта. Движение истории почти совершенно не ощущается в дневниках, берет верх обыденность, торжествует повседневность. И наоборот, Дягилев не вел дневника, повседневность презирал и не замечал, единицей времени считал год или сезон, зимний или летний. Еще раз повторю: случай Дягилева – случай (или феномен) полного торжества движущейся истории над косностью официальных стандартов и норм, над неподвижностью быта. Совершенно естественно, что формой его собственной деятельности стала негосударственная гастрольная антреприза с постоянным перемещением по карте европейских стран, с ежегодным обновлением репертуара. Еще более естественно, что сферой его главных интересов стал балет – искусство движения, отрицающее неподвижность...»²¹ Если говорить конкретно, то начиная с 1898 года Дягилев был человеком журнала «Мир искусства», и все его художественные представления возникли в этом журнале и вообще возникали в связи с появлением новой русской живописи. Поначалу идеология и цели были связаны с необходимостью обновить театральную живопись – ситуация, которая постоянно возникает в Мариинском театре. Поначалу Дягилев – здесь нужно точно назвать вещи своими именами – был идеологом «новой живописи» и просто свободным импресарио, западником, европейцем, но и, что очень важно, русским патриотом, желающим продемонстрировать Западу, каким должен быть балет. Выработка художественной идеи поручалась штабу. В теоретической форме она формулировалась Александром Бенуа – он был начальником штаба, а практически осуществлялась Фокиным, и не потому, что Фокин осуществлял декларацию, а потому, что декларация исходила отчасти от Фокина. Потом, примерно в третий сезон, Дягилев решил сам стать идеологом «нового искусства» – уже балетного.

Что касается Теляковского, то никакой художественной концепции не было и у него. Теляковский ненавидел «старье» и, что очень интересно, ненавидел людей, господствующих в жизни. Теляковский был помещным дворянином, и им владела идея некоторого социального реванша. Теляковский сочувственно относился к Мейерхольду и с некоторым странным удовольствием наблюдал за изнурительной борьбой человека по понятиям того времени абсо-

²¹ Наше наследие. 2001. № 56.

лютно безродного, незащищенного, попавшего в Александринский театр – театр Императорский, со сложившимися аристократическими традициями, клановый, не подпускавший никого постороннего. Так же Теляковский покровительствовал Шаляпину. Впрочем, для этого не надо было предпринимать никаких особых стараний: Шаляпин очень быстро завоевал положение, но тоже был «чужим». Теляковский вообще ненавидел Императорский театр как таковой, и если у него и была какая-то художественная идея, то, конечно же, это была идея демократии...

ГЕРШЕНЗОН???

ГAEВСКИЙ: ...как-то, как-то – конечно, в рамках его собственных представлений о демократичности, хотя это слово, вероятно, здесь не совсем уместно. Теляковский действительно был человек Нового времени, поэтому он поощрял людей Нового времени, но то, что они делали, вызывало у него противоречивые чувства. В своих дневниках он писал о постановках Мейерхольда иногда с испугом, иногда с восторгом, а иногда – с ожиданием большого замечательного скандала. Скандалы ему очень нравились – его не устраивала жизнь в болоте, которым к концу XIX века, в общем-то говоря, стала жизнь Императорских театров. Он хотел это болото взбаламутить. Вот в чем заключалась, насколько я понимаю, его концепция.

ГЕРШЕНЗОН: Конец XIX века – какое же это болото? 1890-й – «Спящая красавица» и «Пиковая дама», 1893-й – «Щелкунчик», 1894–1895-й – «Лебединое озеро», 1898-й – «Раймонда»...

ГAEВСКИЙ: Речь прежде всего идет об Александринском театре. В Мариинском театре болотом была, конечно, жизнь оперы – до прихода Мейерхольда. Теляковский покровительствовал в первую очередь постановкам Вагнера. Не знаю, любил ли он Вагнера, понимал ли он его, но он понимал, что наступило другое время и что должны прийти другие люди. Именно благодаря Теляковскому, собственно говоря, Фокин и стал Фокиным. А как же! Свои первые постановки Фокин осуществил в Мариинском театре или с мариинскими актерами, которым не запрещали с ним работать. Он спокойно готовил новые спектакли на Екатерининском канале, и никто ему не мешал...

ГЕРШЕНЗОН: Между прочим, в Немецком клубе на Екатерининском канале Дягилев, Фокин и компания оказались как раз после того, как их вышвырнули из Императорского Эрмитажного театра, – не думаю, чтобы директор этих самых Императорских театров не участвовал в акции.

ГAEВСКИЙ: Вероятно. Но одновременно Теляковский пытался сохранить в Мариинке Нижинского. История изгнания Нижинского загадочна: знаете ли вы, что Теляковский пытался вмешаться? Всезнающий Ричард Бакл, автор книги о Нижинском²², рассказывает, что, когда Теляковский узнал о происходящем, он немедленно примчался в театр, но было уже поздно. Мы возлагаем всю вину на вдовствующую императрицу, а она утверждала уже потом, в Англии, при встрече со своей родственницей, английской королевой, что она здесь ни при чем²³.

²² Buckle R. Nijinsky. Harmondsworth: Penguin, 1975.

²³ Эти слова были сказаны В. Гаевским в 1996 году. Три года спустя в Москве вышел русский перевод «Ранних мемуаров» Брониславы Нижинской, из которых стало ясно, что наиболее активную роль в этой истории сыграл начальник петербургской конторы Императорских театров А. Д. Крупенский, человек, которого ненавидела вся прогрессивно настроенная часть балетной труппы Мариинского театра.

ГЕРШЕНЗОН: В принципе, не важно, кто виноват: вдовствующая императрица, великие князья, начальник конторы Крупенский, Матильда Феликсовна, инспектор сцены. Я, например, считаю, что виноват Нижинский, подстрекаемый Дягилевым...

Отступление 2006 года Костюм Нижинского

В течение ста лет практически вся балетная литература трактует историю увольнения Нижинского однозначно: молодой гений Нижинский надел замечательный костюм, сшитый по эскизу превосходного художника Бенуа, а тупицы из Дирекции и ханжи из царской ложи воспротивились настоящему искусству. Меня такая трактовка совершенно не устраивает.

С ней не согласится любой, кто знает, что такое дисциплина в балетной труппе. Во-первых, Нижинский собирался танцевать не на благотворительном вечере в ресторане «Медведь», а на образцовой сцене Мариинского театра. Разговоры о том, что мирискусники принесли на Императорскую сцену настоящее искусство и художественную гармонию, мягко говоря, некорректны. Мирискусники принесли на Императорскую сцену *новое* искусство – это да – искусство символизма, искусство модерна. Но не будем забывать, что одновременно на этой сцене благополучно существовало *старое* искусство – искусство академистов, которое сегодня очень хочется защитить. Именно академисты – авторы «Спящей красавицы». И именно написанная старыми академистами «Спящая» возбудила в будущем *новом* художнике Александре Бенуа балетоманские страсти – не досаду или раздражение, а именно восторг. Во-вторых: сто лет балетная литература твердит о художественной революции, которую мирискусники пытались устроить на Императорской сцене, а когда им это не удалось (в мемуарах Бенуа глава об этой истории так и называется: «Катастрофа с „Сильвией“»), они с Дягилевым устроили эту революцию в Париже. Девиз революции: да здравствует театральное зрелище как цельный дизайнерский ансамбль, да здравствует *Gesamtkunstwerk* на Императорской сцене! Но дизайн академической «Баядерки» 1900 года (он дошел до нас в оригинале) превосходен именно своей цельностью (декорации, костюмы, антураж). Академическая «Спящая красавица» (ее проектные материалы сохранились практически полностью) задумывалась именно как ансамбль. И если уж идти до конца, я сказал бы, что революция совершилась за десять лет до появления в Мариинском театре Бенуа и компании, в 1890 году, когда на Императорской сцене был реализован первый пассаистский проект (I картина почти документально воспроизводила французский ренессанс Франциска I, II картина – французское барокко Людовика XIII, финал – французский классицизм Людовика XIV). Другое дело, что и ренессанс, и барокко, и классицизм академисты увидели сквозь призму *актуального* искусства – то есть историзма (англичане называют его викторианским стилем), с его собственными *профессиональными* представлениями о колорите, цветовом балансе и т. п. И сделано все это было под руководством и при непосредственном участии Ивана Всеволожского. Этот «дилетант», используя альбомы эскизов Боке XVIII века, нарисовал выдающиеся гротескные костюмы для «Спящей», которым завидовали и Бенуа, и Коровин с Головиным, да и Вирсаладзе, когда решил воссоздать нечто напоминающее императорский шик на сталинской сцене Кировского театра в 1952 году. Иван Всеволожский – вот истинный автор реформы, революции, художественного переворота.

Что касается костюма Нижинского, можно, конечно, спорить, чей костюм «грамотней» и «историчней», Александра Бенуа или Адольфа Шарлеманя, Евгения Пономарева или Петра Григорьева (не помню, кто делал костюмы при возобновлении «Жизели» на сцене Мариинского театра в 1887 году), но сложно отрицать факт элементарного нарушения *художественной*, да и *трудовой* дисциплины «вторым солистом» придворного театра, который самовольно решил выйти на сцену в костюме, предназначенном для совершенно другой постановки (Бенуа делал этот костюм для парижской «Жизели»). Я считаю, что Дирекция обошлась с Нижин-

ским в высшей степени корректно: сначала его предупредили о возможных последствиях – безрезультатно, затем предложили извиниться или уволиться. Но Нижинский просто вынудил себя уволить – он сам нарывался на скандал. После триумфа двух парижских сезонов Нижинский уже *не хотел* быть *одним из* артистов Императорского театра. И не только Нижинский не хотел – его сестра Бронислава не хотела²⁴, Карсавина не хотела, Павлова не хотела. Никто не хотел. Вот здесь-то и образовалась реальная трещина в великом «волшебном зеркале»²⁵ Мариуса Петипа, которое мы сегодня называем «большим балетом»²⁶.

Смею предположить, что Теляковский лукавил, когда говорил, что пытался что-то сделать. Думаю, он просто отошел в сторону от этой порнографической истории, предоставив интриге идти своим чередом.

Еще раз, не важно, кто был инициатором и инструментом изгнания Нижинского, важно, что выпало в осадок в результате этой бурной химической реакции: Нижинский оказался за пределами Императорских театров и в полном распоряжении Дягилева. Счет 10: 0 в пользу Сергея Павловича. Увольнение Нижинского, которое можно трактовать как репризу изгнания Дягилева, – это еще одна иллюстрация к историческому процессу вытеснения всего живого из казенной художественной сферы. Или исхода, или, может быть, спасения всего живого в предчувствии грядущих тектонических изменений. Во всяком случае, история (или Провидение?) действовала с убийственной последовательностью.

В завершение разговора о Дягилеве, Теляковском, Петипа, Нижинском процитирую мой любимый фрагмент из Льва Николаевича Толстого: «Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений. Но потребность отыскивать причины вложена в душу человека. И человеческий ум, не вникнувши в бесчисленность и сложность условий явлений, из которых каждое отдельно может представляться причиною, хватается за первое, самое понятное сближение и говорит: вот причина. В исторических событиях (где предметом наблюдения суть действия людей) самым первобытным сближением представляется воля богов, потом воля тех людей, которые стоят на самом видном историческом месте, – исторических героев. Но стоит только вникнуть в сущность каждого исторического события, то есть в деятельность всей массы людей, участвовавших в событии, чтобы убедиться, что воля исторического героя не только не руководит действиями масс, но сама постоянно руководима...»²⁷

ГАЕВСКИЙ: Это бессмертные слова, но я предлагаю вернуться к нашей теме.

Фрагмент 2. Перезагрузка

²⁴ «Осенью в театре шла работа над „Талисманом“. На легатовских репетициях мы очень скучали и предавались мечтам о том, как весной снова отправимся в Париж с Дягилевым» (*Нижинская Б. Ранние воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Т. 2. С. 30*).

²⁵ «Волшебное зеркало» – последний балет Мариуса Петипа, поставленный в Мариинском театре.

²⁶ В истории с «неприличным» костюмом Нижинского есть побочный мотив, который можно обозначить как «искусство и мораль»: речь идет о табуированности мужского тела в балете. Эта любопытная тема пронизывает балетный театр на всем протяжении его существования. Недавно, при подготовке экспозиции «Ballet Royal: арифметика идеального», я случайно сравнил иллюстрации в первом миланском (1820) и втором лондонском (1830) изданиях учебника Карло Блазиса «*Traité élémentaire*» и был буквально потрясен: в миланском издании на гравированных таблицах изображены танцовщики, скажем так, в трусах начала XIX века – только мужчины. Через десять лет в лондонском издании уже нет никаких «неприличных» трусов – танцовщики задрапированы в «приличные» античные туники по колено, а суровое (и, видимо, подозрительное) мужское братство буквально в каждой таблице разбавлено (для приличия?) танцующими дамочками в ампирном одеянии. Тут, конечно, можно вспомнить знаменитую акцию времен Контрреформации – водружение фиговых листков на античные мраморы и бронзу, а также приведение в «приличное» состояние «Страшного суда» Микеланджело в Сикстинской капелле его учеником Даниэле да Вольтеррой. История с костюмом Нижинского повторится через полвека в этом же театре с Нуреевым, правда без административных последствий.

²⁷ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 7. С. 73 («Война и мир», т. 4, ч. 2, гл. 1).

ГАЕВСКИЙ: Итак, как я уже сказал, власть (Романовы) не вмешивалась в жизнь Мариинского театра, не патронировала «своих» (за исключением эпизода с молодой Матильдой Кшесинской) и не требовала ничего, кроме того, чтобы Петипа к коронациям ставил в Москве спектакли. И он ставил. Власть начала вмешиваться в жизнь театра после 25 октября 1917 года.

ГЕРШЕНЗОН: Каким образом?

ГАЕВСКИЙ: Во-первых, перекрасила здание Мариинского театра в красный цвет, во-вторых, назначила специального комиссара с чрезвычайными полномочиями. В-третьих, потребовала, хотя и не сразу, существенных изменений в репертуаре. Но вопрос, который в жесткой форме встал в Москве – сохранять или не сохранять балет, – в Петрограде не ставился, отчасти потому, что близкие к новым властям молодые люди оказались достаточно близки и к молодым мариинским танцовщицам, что, кстати, привело к индивидуальным трагедиям (загадочная смерть Лиды Ивановой). В более широком смысле можно говорить и о трагической судьбе Ольги Александровны Спесивцевой, которой один из этих упомянутых молодых людей помог устроить отъезд за границу, что в конечном счете и привело ее к душевному заболеванию. Но самому физическому существованию Мариинского балета как театрального организма извне ничто не угрожало. Драматические события происходили внутри этого организма.

В течение всего XX века Мариинский театр, как ни странно, довольно жестко отторгал выдающихся балетмейстеров: Фокина, Лопухова, Якобсона, Григоровича и даже Захарова. В XX веке Мариинский театр стал поставщиком великих артистов-исполнителей. Олицетворением и воплощением идеологии Мариинского театра в XX веке стала Агриппина Ваганова и отчасти ее партнер по классу Пономарев, о котором все время забывают (он был человеком цеховым и с идеологией театра так явно не был связан). И, конечно, Александр Пушкин. Ленинград в XX веке был городом великих педагогов и невеликих балетмейстеров. Великих балетмейстеров он почему-то лишался очень быстро. Фокина не принял Легат, не принял Волынский, не принял Левинсон. Лопухова, точнее, его Танцсимфонию «Величие мироздания» и «Щелкунчика» не принял Соллертинский – да и никто не принял. Григорович получил признание, но его признала молодежь, как, впрочем, молодежь признала и Фокина, и Баланчина, и Лопухова. А все те, кто олицетворяли собой устои: Легат – в эпоху Фокина, Ваганова – в эпоху Лопухова, Константин Михайлович Сергеев – в эпоху Григоровича, – это совершенно один тип охранителей, произнесем это двусмысленное слово.

ГЕРШЕНЗОН: Вы называете выдающегося балетного педагога Ваганову олицетворением устоев и воплощением идеологии Мариинского театра. Какова эта идеология – прогрессивная или реакционная?

ГАЕВСКИЙ: Это то, что называется диалектикой. Что защищала Ваганова? Школу во всех смыслах этого слова. Школу как таковую. Она боялась, что балетмейстерские новации погубят школу. При этом саму школу она видоизменяла. Вообще все эти легенды (наконец-то у меня появилась возможность это сказать) о том, что Ваганова воспользовалась рукописями Преображенской, присвоила себе уроки Легата, – эти легенды, существующие по сей день, – все это чепуха. Мы видели учениц Легата, мы видели учениц Преображенской – это действительно блестящая школа, но совершенно не вагановская. Ни Семенова, ни Дудинская не могли бы выйти из класса Легата или Преображенской – это абсолютно другой тип искусства. Как Ермолаев мог появиться только в классе Пономарева, так Нуреев и Барышников могли появиться только в классе Пушкина. Эти великие педагоги были достаточно консервативны в своих представлениях о балетном искусстве и очень – в том-то и фокус – авангардны в классе. Прямая схема: Лопухов – новатор, Ваганова – консерватор, – совершенно неверна. В классе Ваганова

была в гораздо большей степени новатор, чем Лопухов, во всяком случае, с точки зрения практических результатов. Она создала новое исполнительское искусство, Пономарев создал новое исполнительское искусство, Пушкин в послевоенный период создал новое исполнительское искусство, мало общего имеющее с тем, что делал Пономарев. У них не было какой-то сознательной установки на новизну, они просто поддерживали то, что считали новым в исполнительстве. Обновление классического балета в Мариинке XX века происходило в классах на улице Росси, а не на Театральной площади. Вот почему школа выстояла. Памятник надо ставить всем троим. Они действительно делали все, чтобы балетное искусство было современным, что бы там ни происходило на сцене. А на сцене происходило нечто, что вызывало у них в редких случаях сочувствие, как правило – скепсис, а иногда и протест...

Эта ситуация повторяется сегодня, в 1996 году, когда весь российский балетный мир возбужден и воодушевлен появлением в Мариинском театре нового поколения балерин, на спектакли которых собирается весь Петербург и съезжаются московские балетоманы, в то время как премьеры новых спектаклей, если они вообще случаются, энтузиазма не вызывают. К тому же надо сказать, что главными событиями, потрясшими сонную жизнь послевоенного Мариинского театра, были не только премьеры «Каменного цветка» и даже «Легенды», но побег Нуреева, Барышникова и Макаровой в 1960–1970-х, а также отъезды Мезенцевой, Поликарповой, Панковой, Лежниной на рубеже 1980–1990-х. И эти побег, и эти отъезды мотивировались прежде всего творческой неудовлетворенностью. Проще сказать, им хотелось танцевать новый репертуар.

Вдумаемся в то, что произошло: на всем протяжении существования классического балетного театра носителями новизны, творческого начала, художественного прогресса (если таковой вообще существует) являлись, как правило, балетмейстеры (единственным, хотя и очень важным исключением является Мария Тальони); артисты же, в силу многих причин – традиционного воспитания, психологических стереотипов, впитанной с детства ориентации на прошлое, – всегда несли в себе некую художественную инерцию, в большей или меньшей степени сопротивляясь экспериментам и тем более революциям в искусстве. Так было и при Новерре, так было и при Голейзовском. Совершенно уникальный случай Фокин – Карсавина – Нижинский, но он действительно уникален. Павлова (в той или иной степени) и Спесивцева (в еще большей степени) за Фокиным не пошли. А тут – прямо противоположная картина. Причем интересно, что одну и ту же позицию по отношению к живым стремлениям живых актеров-исполнителей занимали и «традиционалист» Константин Сергеев (в конце 1950-х – начале 1960-х и в начале 1970-х), и как бы «нетрадиционалист» Виноградов (в конце 1980-х – начале 1990-х). Так уж получилось к концу XX века, что самой творческой частью труппы Мариинского балета, олицетворяющей собой и подлинную современность, и будущее искусства, оказались артисты, и сегодня им противостоит уже не чья-то злая воля, а годами складывающийся порядок вещей, который необходимо менять, если мы не хотим, чтобы возникла третья волна отъездов.

Еще раз: Мариинский театр в XX веке не стал театром хореографов, он стал театром артистов, и это противоречит устойчивому представлению о том, что весь наш балет (балет, не балетное искусство) создан ленинградскими балетмейстерами. Было создано два выдающихся спектакля до войны – «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео», а после войны – «Легенда». Этим исчерпывается вклад ленинградских балетмейстеров в XX век.

ГЕРШЕНЗОН: А что принципиально новое, такое, что перевернуло бы судьбы советского балета и имело бы хоть какой-то международный резонанс, было создано за пределами Кировского театра? Ничего. И согласитесь, две истории не совсем местного масштаба – истории с последствиями – в бывшем Мариинском театре все-таки произошли (и здесь я вступаю в противоречие с тем, что говорил выше: что с вытеснением Дягилева & Со жизнь петербургского

балета стала маргинальной). Я имею в виду создание не просто, как вы говорите, выдающихся спектаклей, но рождение двух совершенно новых архетипов балетного представления – архетипов-антиподов. Первый – Танцсимфония «Величие мироздания» Лопухова (1923), которую вы сами в свое время оценили как предтечу феномена театра Баланчина. (Вообще, радикальный авангардизм Лопухова – это героический подвиг одиночки: на дымящемся пепелище Императорского театра развернуть новую жизнь – это надо было уметь.) Второй архетип – «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова (1934) и напрямую связанный с ним балет Лавровского «Ромео и Джульетта» (1940), о которых вы только что сказали. Это уже можно назвать либо чистой реставрацией (старого режима), либо ренессансом (если под ренессансом понимать попытку реанимации античного искусства с самыми неожиданными и непреднамеренными результатами). «Бахчисарайский фонтан», что бы ни проектировали идеологи советского драмбалета, прежде всего возродил структуру и стилистику Grand ballet XIX века (все эти ноктюрны Марии и Вацлава – как встреча Никии и Солора в «Баядерке», арфа Марии – как вина в руках Никии, дивертисменты, наконец, сцена Заремы и Марии, подозрительно смахивающая на сцену Никии и Гамзатти). «Ромео» же – беспрецедентен, недаром он имел такой резонанс в 1956 году в Лондоне, где произошла очень важная вещь.

Отступление 2006 года Лондон, 1956 год

Без учета географических границ история балета в XX веке представляет собой проекцию глобального противостояния модернистского левого искусства и искусства буржуазного (или народного, что в сущности одно и то же) – правого.

«Левый балет» – это балет богемы, художественной элиты, который она на протяжении всего XX века пыталась внедрить (а иногда и просто навязать) в сознание массовой буржуазной (или народной) публики – часто старым проверенным способом – *épaterlebourgeois*²⁸.

Левую модель репрезентирует модернистский одноактный балет «фокинского», «нижинского» (брата и сестры), «лопуховского», «баланчинского» и всех производных типов. Модернистский балет мог быть нарративным, а мог быть абстрактным, не это важно. Важна степень концентрации художественного текста, а соответственно, и способность публики воспринимать этот текст (чем более концентрирован художественный текст, тем он трудней для публики).

«Правый балет» – искусство *для* масс, для буржуазной (народной) публики, которое элита бросала ей в качестве сладкой кости или в качестве откупного²⁹ (правда, элита не всегда признавалась в этом даже себе самой). Правую модель репрезентирует большой многоактный балет «с декорациями, костюмами и сюжетом», в котором хореография размазана тонким слоем, как манная каша по тарелке, – тут все ясно.

К моменту описываемых событий (1956 год) в левой Советской России по иронии судьбы торжествовала правая буржуазная модель искусства. «*Наше дело левое, но случайно оказалось правым...*» – так эту художественную ситуацию описал Сергей Эйзенштейн в письме актеру Михаилу Кузнецову. В балетном театре это был драмбалет для народа. Ни о чем другом здесь тогда не догадывались, а потому, если и хотели чего-то другого, не могли понять, чего именно.

²⁸ Исторические парижские премьеры «Послеполуденного отдыха фавна» (1912) и «Весны священной» (1913) можно расценивать именно как спланированные акты культурного терроризма. Одновременно они явились жестами отстранения Дягилева и дягилевской богемы от той буржуазной публики, которую Дягилев на протяжении четырех предыдущих «Русских сезонов» пытался превратить – и превратил – в публику богемную. Единственным способом сохранить *statusquo*, а также дистанцию по отношению к этим новым культурным обывателям был скандал.

²⁹ Существует легенда, что в 1962 году, во время ленинградских гастролей New York City Ballet, местные интеллигенты спросили Баланчина: зачем после «серьезного» «Агона» он ставит такие дешевые балеты, как «Who Cares?» – Для того чтобы иметь возможность иногда ставить «Агон», – честно ответил Баланчин.

Правый буржуазный Запад, напротив, был зажат в железных тисках левого модернистского балета. В воздухе висело напряжение, по обе стороны железного занавеса ждали обновления. Для Запада оно произошло в 1956 году на исторических представлениях «Ромео» в театре Ковент Гарден: буржуазный истеблишмент увидел наконец свой, «настоящий» спектакль (то есть стоящий тех немалых денег, которые публика выложила за билет³⁰). Сметливые профессионалы (на эти спектакли съехались все статусные деятели европейской хореографии и все будущие хореографические светила) испытали катарсис другой природы. Они увидели, что «большой балет», то есть большой повествовательный литературный спектакль (романтический, лирический, сентиментальный, мелодраматический), *может быть* – вот он. И это может быть балет не только XIX века, но балет, созданный *здесь и сейчас*. Они увидели, какой феноменальный успех он имеет у массовой буржуазной публики. Это стало для них откровением. Джон Кранко, Кеннет Макмиллан, Джон Ноймайер – вся эта нарративная линия англосаксонского балетного китча 1960–1970-х годов вышла из 1956 года. В Ковент Гарден эти совсем не гениальные хореографы получили образцовый спектакль, установочный архетип, а вместе с ним – путевку в обеспеченное будущее. Дальше они действовали, исходя из собственной культуры (точнее, вкуса) и своих хореографических способностей (по части текстуальной изобретательности они, конечно, Лавровского обошли). Для нас, советских зрителей и советских артистов, обновление, а точнее, роковой момент истины наступил двумя годами позже, в 1958 м, на первых гастролях балета Парижской оперы, когда мы увидели «Хрустальный дворец» и «Этюды».

Фрагмент 3. Tête-à-tête с искусством

ГЕРШЕНЗОН: Вы считаете, что в XX веке Мариинский театр перестал быть театром хореографов и превратился в театр артистов. Не означает ли это, что в XX веке кончилось художественное время Мариинского, да и вообще петербургского балета, как Когда-то, на излете романтической эпохи, закончилось время балета Парижской оперы?

ГАЕВСКИЙ: На этот вопрос довольно трудно ответить. Пока Мариинский театр и школа на улице Росси были одним организмом, такого вопроса вообще не возникало. Понятие петербургского высокого академизма просуществовало на протяжении всего XX века, оно существует и сегодня. Этим и поражает Мариинский театр – не столько даже своими спектаклями.

ГЕРШЕНЗОН: Извините, но это звучит как-то неубедительно. В ваших интонациях появилась некоторая неуверенность, даже растерянность, нет той энергии, какая была, когда вы говорили о Москве и Большом балете.

ГАЕВСКИЙ: Просто мы поменялись ролями. Теперь вы – нападающая сторона, а я защищающаяся. Защищающаяся и защищающая. Да и вопрос непростой...

ГЕРШЕНЗОН: Прекрасно. Сыграю роль циника, для которого нет ничего святого, и скажу грубо: давайте честно признаем, что историческая роль, точнее, пассионарная функция Мариинского балета была исчерпана в начале XX века. Петербургский балет дал жизнь «Русским сезонам», которые, в свою очередь, инспирировали почти все самое важное и принципиальное, что происходило в мировом балете XX века. Петербургский балет вытолкнул из своих недр великого хореографа-модерниста XX века Джорджа Баланчина. Наконец, мощ-

³⁰ В 1956 году в одной из лондонских газет появилось объявление об обмене квартиры на билет в театр Ковент Гарден, где тогда гастролировал балет Большого театра.

ная художественная инерция петербургского балета, принявшего от Новерра и Перро эстафету *ballet d'action*, породила советский драмбалет, который посредством европейских эпигонов обеспечил балетный театр второй половины XX века простодушной, сентиментальной и удивительно верной публикой, которая готова ходить еще и еще, чтобы бесконечно проливать слезы над стилизованными балетными драмами Джульетты, Татьяны и Манон. Честно говоря, всего этого достаточно, чтобы Мариинский балет с сознанием исполненного художественного долга мог спокойно умереть – закончить свое существование как саморазвивающийся художественный организм. Мариинский балет иссяк. Сегодня там нет жизни.

ГАЕВСКИЙ: Как нет жизни?! Там есть постоянно возобновляющаяся жизнь старой классики, которая есть классика вечная. Там есть нечто исторически более значимое, чем все то, что рождено во всех западных театральных организациях. Когда мы говорим о Баланчине, мы говорим о балете XX века. Когда мы говорим о Мариинском театре, мы говорим *о балете вообще*. Для меня это *театр балета* – вот как я бы его определил. Если ввести хронологические рамки, то это театр балета со своим двухвековым историческим ареалом. Это театр, для которого Петипа – не есть история, Фокин – не есть история, Ростислав Захаров – не есть история, молодой Григорович – тоже не есть история. Это театр, которому свойственна совершенно особая логика исторического развития. Театр, который ничего не теряет на своем пути, который существует не во времени, а скорее в пространстве – *в пространстве балета*. Это уникальное явление, оно абсолютно ни с чем не сравнимо. Ни лондонский Королевский балет, ни баланчинский New York City Ballet, ни балет Парижской оперы, новейшая история которого началась во времена Лифаря, никогда не заглядывают в далекое прошлое, оно в них не присутствует. Существует перспектива *вперед*, а есть перспектива *назад*, и наличие этой художественной перспективы я всегда ощущал в Мариинском театре.

ГЕРШЕНЗОН: Перспективу «назад» можно назвать ретроспективой. Значит ли это, что Мариинский театр сегодня – ретроспективный театр?

ГАЕВСКИЙ: Нет. Это живое прошлое, тем более что вашу сомнительную ретроспективу я бы назвал более почетным термином – обратная перспектива, об актуальном смысле которой нам ясно и полно рассказал Павел Флоренский.

ГЕРШЕНЗОН: Боюсь, что здесь мы вступаем на опасное поле игры словами...

Дополнение 2007 года ***Перспектива как преступление***

Если я правильно понимаю, речь идет о художественной идеологии перспективы как способе моделирования мира. Я не раз читал различные толкования понятия «обратная перспектива» – в частности у Флоренского. «Отсутствие прямой перспективы у египтян <...> доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность...» – это Флоренский³¹, и в качестве шутки это можно отнести к тому, о чем говорим мы. А вот более современное высказывание Успенского: «Позиция древнего художника прежде всего не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению. <...> Если со времени Ренессанса в европейском изобразительном искусстве принята внешняя позиция по отношению к изображению, то в средневековой живописи, так же как и в искусстве архаиче-

³¹ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А., свящ. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1999. Т. 3 (1). С. 46—98.

ском, художник помещает себя как бы внутрь описываемой картины, *изображая мир вокруг себя, а не с какой-то отчужденной позиции...*»³²

Вот и Мариинский театр, подобно средневековому художнику-затворнику, пытался представить себе XX век, замкнувшись в келье собственной (пусть великой) художественной схемы, запершись в стенах репетиционных залов, окна которых выходили в мрачные внутренние дворы балетной школы (на Театральной улице) – либо из них было видно только небо (на Театральной площади), а небо в Петербурге обычно затянуто безнадежным слоем облаков. И только тем, кому хватило силы и смелости преступить границы этого, как вы говорите, «пространства балета», только тем, кому удалось отказаться от «обратной перспективы» и не ограничивать свое представление о XX веке видом из окон Мариинского театра, а смело заглянуть в эти окна извне, бросить на Мариинский театр *личный* взгляд – как на *авторский театр* Мариуса Петипа, вобравший в себя предшествующий *канон* и превратившийся в *новый канон*, – только тем удалось обрести идентичность, то есть реализоваться³³.

Но тут возникает парадокс: герои нового времени, субъективисты, сумевшие увидеть Мариинский театр в прямой перспективе, эти ренессансные «преступники» в *совокупности* своей и составляют мир «обратной перспективы», мир, лишенный единой точки схождения, даже единой линии горизонта, мир, лишенный единого художественного центра, «духовный мир», о котором с таким пафосом говорит Флоренский. Иначе говоря, художественный феномен Мариинского театра предполагает одновременную реализацию духовного акта и акта аналитического. Школа Мариинского театра (если можно так говорить) – это канон Мариуса Петипа плюс безусловная необходимость в индивидуальной художественной воле нарушителей канона – необходимость в ренессансных героях, необходимость в Нижинском, Нижинской, Лопухове и, наконец, необходимость в Баланчине, наиболее эффективно подчинившем этот универсальный канон индивидуальной воле своего гения. Вот таких «преступников», индивидуалистов сегодня в России нет. Остается лишь канон, который некому нарушить, а значит, и осознать его, то есть – соблюсти...

...Итак, когда вы говорите о «живом прошлом», в ваших рассуждениях есть изъян: есть позавчерашний день Мариинского театра, есть вчерашний, есть день почти что сегодняшний – только сегодняшнего нет.

ГАЕВСКИЙ: Как нет сегодняшнего дня? Вот та самая Ульяна Лопаткина, танцующая «Умиряющего лебедя», – это и есть сегодняшний день «Умиряющего лебедя» – абсолютно сегодняшний день.

ГЕРШЕНЗОН: Но это сегодняшний день «Умиряющего лебедя», поставленного Фокиным девяносто лет назад. А где просто сегодняшний день? Даже «Симфония до мажор» Баланчина – самое радикальное из того, что есть на сцене Мариинского театра³⁴, даже это – 1947 год.

ГАЕВСКИЙ: Но никакого ощущения, что этот балет возник полвека назад, нет. Напротив, сегодняшний день в худших его проявлениях – это наивные ретроспективные костюмы, в которые Мариинский театр одел «Симфонию до мажор». Сегодняшнее так называемое мироощущение Мариинский театр всегда умел выражать через не сегодня созданные спектакли. Здесь гораздо быстрее сходило со сцены то, что было поставлено в XX веке. Это театр неумира-

³² Успенский Б. Семиотика иконы // Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 252–253.

³³ Между прочим, Флоренский писал именно об этом: «Когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением *отдельного* лица с его *отдельной* точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в *этом* именно данный момент, – тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность...» (Флоренский П. А. Указ. соч.).

³⁴ Диалог записан в 1996 году. Через двенадцать лет на Мариинскую сцену вышел Уильям Форсайт.

ющего *балета*. Беда нашего театра в целом (в особенности драматического театра) – в постоянных разрывах со своим прошлым, сознательных, естественных, искусственных, каких угодно. В Мариинском театре этого никогда не происходило в силу множества причин: в силу того что всегда существовала школа, в школе преподавали педагоги, принадлежащие предыдущему поколению, поэтому преемственность никогда не исчезала, и репертуар, на котором воспитывались ученики, – это старинный репертуар. Разумеется, молодые танцовщики всегда вносили нечто новое, потому часто возникало ощущение потери стиля, а на самом деле это было естественным развитием. Мариинский театр – живой театр, которому сто пятьдесят лет.

ГЕРШЕНЗОН: Это «сто пятьдесят лет» присутствует постоянно, что иногда вгоняет в депрессию. Недавно я пересмотрел множество фотографий, сделанных на рядовых балетных спектаклях Мариинского театра (они делаются постоянно и представляют собой уникальный архив), на них зафиксированы все: скучающие у кулис статисты с пиками, вечный мученик кордебалет, деловые корифеи и, наконец, премьеры, спазмами лицевых мышц изображающие «великих артистов». У меня осталось весьма странное ощущение от того, что я назвал бы визуальным строем труппы. Первое впечатление: Мариинский балет сегодня – это тяжелый, вязкий и довольно грубый балет, лишенный воздуха (то есть баллона и элевации), оптически ясной траектории прыжка, с форсированной мышечной работой – вообще угнетенный работой. Это театр, который действительно сто пятьдесят лет без перерыва танцует одно и то же и который очень устал. При этом никакой тонкой стилиевой игры – совершенно никакого намека на интеллектуализм, а ведь в эти самые сто пятьдесят лет можно умело играть (например, архаичный короткий «русский» аттитюд, заниженный арабеск, *chaînés*на полупальцах, которые можно было встретить еще у Улановой, и так далее). Конечно, если мыслить позитивно, можно предположить, что сегодняшняя ситуация является повторением той, которую сто лет назад, в конце 80-х годов XIX века, уже переживал этот театр, томясь в ожидании «Спящей красавицы».

ГАЕВСКИЙ: Возможно, хотя не дождетесь вы новой «Спящей красавицы». Всякие исторические параллели относительно и не всегда допустимы, но ситуация в петербургском балете на рубеже 80–90-х годов XX века действительно напоминает ту, которая сложилась чуть более ста лет назад, на рубеже 80–90-х годов века XIX. Тогда тоже резко упало напряжение творческой жизни, снизился энергетический потенциал. Законсервировалась школа, был потерян художественный ориентир, и все – критики, балетоманы, очевидцы – стали говорить о скуке, о спячке, иными словами, об очевидном неблагополучии, кризисе, застое. Тогда появление итальянских гастролерш имело историческое значение. Они не только продемонстрировали новый уровень техники – они буквально разбудили балет. Они заставили петербургскую труппу взглянуть на себя со стороны, а ведь провинциальность, в частности в искусстве, заключается прежде всего в неумении смотреть на себя со стороны. Можно сказать (хотя в одном случае речь идет о виртуозах-исполнителях, а в другом – о виртуозе-хореографе), что появление в репертуаре Мариинского театра балетов Баланчина сыграло – или должно сыграть – роль итальянских виртуозок, потому что Баланчин – это не только быстрые темпы и сложнейшая работа ног, это прежде всего подлинно новый *жизненный тонус*.

ГЕРШЕНЗОН: Замечательно, но тогда нужно открыть перед Баланчиным двери, дать возможность Баланчину обосноваться в этом, между прочим, его родном доме. Пока я не вижу ни особого желания, ни элементарных возможностей для этого. Попытаюсь пояснить. И мое пояснение будет состоять из двух частей.

На протяжении всего XX века в Мариинском театре идет непрекращающаяся война между двумя представлениями о балете – как об искусстве аполлоническом и как об искусстве дионисийском.

Отступление 2007 года Между Аполлоном и Дионисом

Условно говоря, идет война между баланчинским Аполлоном и фокинскими половцами. Сегодня с достаточной уверенностью можно сказать, что «дионисийское» в Мариинском театре празднует победу – половцы победили и в сознании публики (что печально), и в сознании артистов (что тревожно)³⁵. Сколько бы Мариинский балет ни кичился своей академичностью, втайне здесь предпочитают театр страстей, театр жирного актерского мазка; здесь азартно прыгают в татарских плясках «Бахчисарайского фонтана», остервенело дерутся в «Ромео» и мечтают о бежаровском «свободном танце». Напротив, жизненный тонус Баланчина идеально формализован (он не прикоснулся к «Весне священной», а в самый экстатический момент вакханалии в «Вальпургиевой ночи» кордебалет Баланчина выполняет каноническую школьную комбинацию: *relevé* в *arabesque* – *relevé* в *passé*), и потому его Аполлон, вместе с Калиопой, Полигимнией, Терпсихорой, с профессиональными премудростями пуантного танца, воспринимается здесь как искусство скучное, недаром первая постановка «Аполлона» в 1992 году была дана в Мариинском театре всего четыре раза³⁶.

Причин этому много, но главная – естественное понижение градуса интеллектуальной атмосферы вокруг театра, начавшееся сразу после революции. Это связано в первую очередь с механическим исчезновением (эмиграция, красный террор, сталинские репрессии) того психокультурного типа столичной публики, который обладал исторически *непрерывным* навыком потребления искусства (в частности, балета) и который благодаря этому навыку был готов воспринимать и адекватно оценивать те мощные тектонические сдвиги в искусстве, которые начались в 10-х годах XX века. Печальная судьба русского авангарда – следствие не только злой воли Сталина, но и нашей разорванной культурной истории. После революции в Мариинский театр пришла новая публика. И пусть, как вы заметили, в отличие от Москвы эта публика смотрела на сцену с почтением, она обладала все-таки детским художественным сознанием³⁷. С этой публикой все пришлось начинать сначала – со сказок и колыбельных песен, с вечного «мама-мыла-раму». Отсюда провал элитарного авангардистского проекта Лопухова: его «Щелкунчик» (как сегодня «Жизель» Матса Эка) мог быть воспринят адекватно только с включением культурной памяти, равно как его «Величие мироздания» требовало интеллектуального и культурного навыка восприятия формы *pasclassique*. Отсюда и замена этого авангардистского проекта на проект популистский – балет как повествовательное зрелище с танцами. То есть драмбалет.

³⁵ Как происходил пересмотр иерархии ценностей в петербургском балете на протяжении XX века, можно проследить в его профессиональном центре – балетной школе на улице Росси. Агриппина Ваганова преподавала «классический танец» и вела выпускные классы – для главы школы, несущей ответственность за качество продукта, это было естественно. Но начиная с Константина Михайловича Сергеева и заканчивая г-жой Асылмуратовой художественный руководитель демонстративно самоустранился от обучения классическому танцу, ограничивая себя преподаванием весьма сомнительной в балетном театре дисциплины, именуемой «актерское мастерство».

³⁶ В 1998 году Мариинский театр возобновил балет Стравинского–Баланчина «Аполлон». С этого времени он постоянно присутствует в репертуаре театра.

³⁷ В Петербургском театральном музее хранится уникальная фотография: «Члены нового Петроградского совета 31 декабря 1919 года в Мариинском театре». Фотокамера, установленная в центре сцены, фиксирует заполненный публикой зал театра. Мужчины и женщины в пальто, тулупах, салопках, шинелях, кителях, гимнастерках с вызовом взирают на сцену. Императорская корона, венчающая царскую ложу, прикрыта куском холста. Фотография может служить пособием по изучению эволюции российской социальной антропологии: портрет новой советской элиты, портрет новой публики Мариинского театра, портрет нового Мариинского театра.

Идеологи драмбалета были прекрасными социологами. В конце концов новая публика Мариинского театра извергла из своих недр касту новых балетоманов – это были пролетарские аристократы, новая технократическая интеллигенция и красные офицеры³⁸. Они аплодировали «своим» «Бахчисарайскому фонтану» и «Ромео», сочиненным для них царскими «спецами» и их учениками. Но особый интерес представляет следующее поколение – публика 1950-х. Частью это были дети довоенного Ленинграда, чудом пережившие блокаду (или чудом вернувшиеся из эвакуации), но большей частью – выходцы из советской провинции, приехавшие заселять и восстанавливать опустевший и полуразрушенный город. Они ехали сюда за работой, светом, знаниями и надеждой. Это были замечательные люди, простодушные и открытые, они очень хотели зажить красивой городской жизнью, гулять по Невскому проспекту, посещать Эрмитаж, Мариинку и даже Филармонию, о которых что-то такое слышали. Они ехали в «город высокой культуры». Я родился и вырос в рядовом советском рабочем городе с древним демидовским сталеплавильным заводом, развалинами взорванного собора, сталинским Дворцом культуры металлургов и великолепной городской музыкальной школой, организованной во время войны чудом спасшимися от холокоста одесскими и киевскими евреями. Я хорошо знаю культурный бэкграунд жителей подобных городов, их явные и тайные желания; все детство я слушал сказочные рассказы своей матери, проучившейся половину 1951 года в Ленинграде на каких-то «курсах», об этом самом «Петергофе» (именно так – она никогда не говорила Петродворец) и «Мариинке», и я буду последним, кто бросит камень в этих людей. Но я не могу не процитировать здесь ядовитого циника и сноба Набокова, который в 1963 году в интервью журналу Playboy сказал следующее: «Просвещенный мещанин не может избавиться от тайного чувства, что книга, чтобы стать великой, должна провозглашать великие идеи. О, я знаю этот тип, ужасно скучный тип!». »³⁹ Конечно, у Набокова речь идет о других берегах, но это точное описание тех смутных желаний и ожиданий, которые охватили взыскующих «новых культурных», заселивших Ленинград и заполнивших зал Кировского театра в период хрущевской «оттепели». «Просвещенное мещанство» расцвело именно тогда. От довоенного балетного «Ромео» не ждали «идей» – ждали эмоционального потрясения, которое, пусть в границах Кировского театра, компенсировало тотальный страх 1930-х. В оттепель культурные неопиты испытывали катарсис именно от осознания причастности к столичной культуре и столичным «идеям» (либеральным в общественной жизни, танцсимфоническим – в балете), продекларированным скупой, ясно, сурово – «абстрактно». «Идей» ждали, их отыскивали даже там, где их не было⁴⁰, ощущение присутствия «идей» заменяло все – отсутствие реального либерализма и отсутствие художественного текста, то есть собственно искусства. Высокопарный танцсимфонизм, этот советский эрзац западного балетного абстрактного экспрессионизма, нашел своего благодарного зрителя – нового горожанина, культурного неопита, «просвещенного мещанина». Потому премьеры танцсимфонизма приветствовались стоя. Когда же пришло время увидеть оригинальный продукт – собственно балеты Баланчина, – выяснилось, что публика к их восприятию совершенно не готова. Здесь требовались другие навыки: навык смотрения-переживания пластических фигур, навык получения

³⁸ «Беда СССР заключалась в том, что крестьянская страна очень быстро стала образованной. Тот случай, когда сознание опережает бытие. Появилась, как я ее называю, самоинтеллигенция, люди, которые, в отличие от старых интеллигентов, не успели, что называется, набраться культуры. Они совершили слишком резкий переход от крестьянского труда к интеллектуальному. Нужно было хотя бы еще одно поколение...» (из интервью профессора СевероЗападного университета в Чикаго Георгия Дерлугьяна: Русская жизнь. 2007. 12 октября).

³⁹ Из интервью Владимира Набокова Олвину Тоффлеру: Набоков о Набокове: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. С. 153.

⁴⁰ Впоследствии наличие «идеи» стало непременным условием дефиниции балетного спектакля как «танцсимфонического», и наоборот, если вы желали определить какой-то спектакль как «танцсимфонический», вы должны были навязать ему комплекс «идей». «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный» – весь оригинальный репертуар Юрия Григоровича – и даже «Лебединое озеро» в сознании «культурной» публики были пронизаны «идеями».

удовольствия от осознания того, что ты умеешь *видеть и слышать* взаимозависимость пластических и музыкальных событий, проще говоря, получаешь удовольствие от созерцания того, как чувства обретают форму (и это при устойчивом советском негативе к формотворчеству и ужасе перед «формализмом»), – то есть навыки переживания *эстетического*⁴¹. Выяснилось, что этих навыков нет, и тогда «культурная» публика почувствовала себя глупой и обиделась – но не на себя, а на Аполлона⁴². Вы спросите: кто же тогда устроил триумф баланчинскому New York City Ballet в 1962 году? Отвечу: *художественный* смысл и значение того, что происходило на сценах Большого и Кировского театров, в Кремлевском дворце съездов и ленинградском ДК Промкооперации, понимала горстка продвинутых эстетов и балетных профессионалов⁴³. «Широкая публика» в 1962 году устроила триумф не NYCB и не Баланчину – триумф устроили в первую очередь «загранице», тогда аплодировали всему, что приходило «оттуда».

Признаемся, что в конце XX века в России нет публики – массовой публики, – понимающей язык *contemporary art*, язык современного искусства. Это понимание воспитывается десятилетиями, передается по наследству от родителей к детям. Для того чтобы в 1996 году зал Мариинского театра был переполнен на представлении «Аполлона», его впервые должны были увидеть здесь в 1928 году. Но Дягилев показал премьеру «Аполлона» в Париже, а не в Ленинграде⁴⁴.

Дополнение 2007 года

ГАЕВСКИЙ: Вы коснулись трагической темы, которая совершенно не допускает обвинительной интонации. Вы обвиняете историю, вы обвиняете идеологию, но посочувствуйте артистам и пожалейте зрителей. Существова в течение многих десятилетий в пространстве визуального вакуума, в буквальном смысле в визуальной слепоте – это же ситуация Иоланты, окруженной цветами и не знающей, как они выглядят, – артисты Мариинского театра должны были совершенно провалить «Аполлона» (чего все-таки не случилось), а зрители Мариинского театра должны были его освистать (чего тоже никогда не было). Было недоумение, причем взаимное, было некоторое раздражение с обеих сторон. Но совершенно не было никакой скуки – ни на сцене, ни в зрительном зале. И было, насколько я мог наблюдать во время своих редких приездов в Петербург, поначалу скрытое, потом все более явное движение навстречу: артистов – навстречу Баланчину, зрителей – навстречу артистам. И тех и других – навстречу друг другу. Согласен, идеального «Аполлона» я на Мариинской сцене так и не увидел. Точнее сказать, увидел один раз, когда на Фестивале балета «Мариинский» Аполлона танцевал Итан Стифел,

⁴¹ Любопытную фразу я обнаружил в статье театрального критика и публициста Татьяны Москвиной, посвященной фильму Михалкова «12»: «Но мастерство мастерством, но мы *эс* еще не на небе, чтоб часами обсуждать детали художественной огранки. Что там „внутри“, какое послание, о чем речь?» (Москвина Т. Ничего себе Россия! Статьи, рецензии, эссе. СПб.: Лимбус-Пресс, 2008. С. 150).

⁴² Когда осенью 1956 года в Эрмитаже открылась первая выставка Пикассо, публика, выстоявшая ночные очереди, чтобы увидеть вожделенное запретное искусство, испытала культурный шок. Степень разочарования (не путать его с разочарованием сноба), степень культурной растерянности, степень культурной потерянности и степень культурного унижения оказались настолько велики, что избавиться от них советские интеллектуалы не могут до сих пор: «Смотрите, XX век занимался разрушением – всего. Он очень успешно разрушил изобразительное искусство. <...> Музыку развалили, скульптуру et cetera...» (интервью писательницы Татьяны Толстой: Русская жизнь. 2007. 14 сентября). Это сказано и про того самого Пикассо.

⁴³ Ольга Лепешинская в той самой кинохронике 1962 года «Гастроли американского балета», которую я уже упоминал, наряду с казенной чушью говорила и то, что ей самой, вероятно, тяжело было произносить: «Вот, „Блестящее аллегро“ Чайковского – сюжета нет, *есть только музыка; танец передает ритмический и мелодический рисунок музыки*». Но, чтобы как-то замаскировать собственное невольное волнение (точнее, зависть) профессионалки, она добавляет: «Однако мы считаем, что наряду со всем этим в балете должен быть человек с его мыслями, чувствами...» Именно в этот момент оператор, как назло, берет крупным планом пылающее в танцевальном экстазе лицо баланчинской балерины Мелиссы Хайден.

⁴⁴ Правда, в документальном фильме «Igor Stravinsky. Composer» Баланчин в разговоре со Стравинским вспоминает, что на премьере в 1928 году партитуру «Аполлона» исполняли ужасно, музыканты не могли точно сосчитать размеры, над музыкой просто смеялись.

бывший солист New York City Ballet, ныне солист АВТ, который продемонстрировал очень свободное отношение к тому, что мы называем аполлоническим каноном. И оказалось, что «Аполлон» Баланчина не так аполлоничен, как мы думали.

ГЕРШЕНЗОН: Моделью для Стифела послужил один из любимых танцовщиков Баланчина Жак Д'Амбуаз, Аполлон 1950-х годов, Аполлон с гитарой Элвиса Пресли...

ГАЕВСКИЙ: Вот именно – и эти отсылки Стифела были для нас замечательным открытием, к сожалению, не пошедшим никому на пользу. Моя главная претензия к мариинским исполнителям – слишком ученическое отношение к хореографическому тексту, что означает наличие безусловного пиетета, а вовсе не скуку. Но это частность. В более общем плане нужно сказать вот что. Во-первых, надо задаться вопросом, атрофировались ли навыки восприятия новой художественной визуальности – как и новой музыкальности – навсегда, или они просто заморозились, процесс их обретения замедлился, и требуется время, чтобы у нашего замороженного зрителя открылись глаза на все новое и прекрасное, что принесено современным искусством XX века. Не очень уверенно я бы ответил на этот вопрос утвердительно: регенерация почти отмерших органов восприятия искусства возможна, если только всем нам еще раз очень сильно не дадут по башке, если только нашего зрителя оставят в покое. Во-вторых, я очень не хотел бы, чтобы «Аполлон Мусaget», как и некоторые другие опусы Баланчина, рассматривался и оценивался в критериях массовой культуры: есть ли успех – или нет успеха, есть ли «захват» – или нет «захвата», если вспомнить любимое понятие Власа Дорошевича. «Аполлон» – это, может быть, уникальный случай если не вечного, то на очень долгое время сохраняющего свой статус *экспериментального искусства*. Обычно экспериментальное искусство довольно быстро (хотя и не сразу) становится чем-то классическим, общепризнанным и общепонятным – и перестает быть экспериментальным. «Аполлон» сразу же, в вечер 12 июня 1928 года, ставший классикой, удивительным образом сохранил свое значение абсолютного эксперимента, чем он и остается спустя восемьдесят лет. Этим он и поражает, и этим многих отталкивает – ввиду двойственного характера своей художественной природы. И, наконец, третье, что я позволю себе сказать и что может показаться не очень изысканным парадоксом: причина некоторого неуспеха «Аполлона» при первой постановке его в Мариинском театре в 1992 году и при возобновлении в 1998-м заключается в том, что он показался недостаточно авангардным – тем самым зрителям и тем самым артистам, которые, как вы считаете, на «Аполлоне» заскучали. Они ждали разрушения всех основ, а увидели возвращение к чему-то академическому, к «позициям», «арабескам» – ко всему академическому вокабуляру.

ГЕРШЕНЗОН: Понимаю. Я сам испытал эффект *déjà vu*, когда зимой 1986 года по вашему совету отправился в Ленинград – «там можно увидеть Баланчина», про которого читал в вашем «Дивертисменте», но которого ни разу не видел. Я очень напрягался и, выпучив глаза, смотрел на сцену МАЛЕГОТа, боясь пропустить что-то важное. Но меня ждало разочарование: девушки в красных и зеленых пачках («Тема с вариациями») старались в быстром темпе танцевать танцы, сильно напоминающие Кировский театр. То, что это совсем не те танцы, которые танцевались в Кировском театре, я понял гораздо позднее.

ГАЕВСКИЙ: Все верно: в нашем и достаточно распространенном представлении понятие «авангард» равнозначно понятию «разрыв». Что авангард и абсолютная художественная новизна могут существовать в иных, в какой-то мере традиционных формах («Аполлон» – это же классический *pasdequatre*, основанный на классических движениях, основанный на классической мифологии, никак не опровергаемой, не оспариваемой) – этого мы не знали. Мы вообще понятия не имели о том, что такое неоклассицизм XX века. Мы не знали того, что

авангардное искусство, в 1910-х и 1920-х годах рвавшее с прошлым, в 1930-х годах совершило крутой поворот, на новом витке истории вернувшись к художественным истокам...

ГЕРШЕНЗОН: Добавлю, что и «второй авангард» 40–50-х годов, во всяком случае в балетном театре, также разрабатывал классические схемы, восходящие к придворному французскому танцу. *Pas de quatre, pas de trois, gaillard, sarabande, bransle* – так называются части «Агона», написанного Стравинским в серийной технике и поставленного Баланчиным в абстрактно-экспрессионистской манере, опирающейся на фундамент классического танца...

ГАЕВСКИЙ: Но мы не знали и другого: что в конце 1980-х – начале 1990-х годов радикальный авангардизм вновь возродится в Европе. По существу, в момент переноса «Аполлона» в Мариинский театр европейский балет вновь отправился в рискованное и авантюрное путешествие к другим берегам. И вполне возможно, что, если бы в 1992 году вместо «Аполлона» нам показали в Мариинском театре балеты Форсайта, мы были бы совершенно удовлетворены – именно этого мы тогда и ждали.⁴⁵

ГЕРШЕНЗОН: Дуэт из балета «*In The Middle, Somewhat Elevated*» мы увидели впервые именно в 1992 году (год постановки «Аполлона» в Мариинском театре), во время последних московских гастролей балета Парижской оперы⁴⁶. Он показался абсолютно беспрецедентным и произвел эффект разорвавшейся бомбы. Но тогда за всей этой пиротехникой никто не разглядел в этом дуэте поднятое на пуанты аргентинское танго. И, уж конечно, никто тогда не мог воспринять Форсайта так, как через двенадцать лет он определит себя сам, впервые войдя в репетиционный зал Мариинского театра: «Привет всем. Меня зовут Билли Форсайт. Я – ученик Баланчина».

Фрагмент 4. Великая иллюзия

ГЕРШЕНЗОН: Теперь второе пояснение, касающееся того, почему я считаю, что сегодня, в 1997 году, Баланчину нет места в Мариинском театре. Год назад, в 1996-м, мы могли отметить круглую дату – десять лет с начала регулярных гастролей Мариинского балета на Западе (до этого зарубежные гастроли Кировского балета были эпизодическими) и десять лет с момента публикации в *Dance Magazine* обзора Джоан Акочеллы, которая первой диагностировала кризис не только Мариинского, но и советского балета вообще: «С великого русского авангарда урожай снял Запад – Россия осталась ни с чем...»⁴⁷ Прошло ровно десять лет с того момента, как Мариинский театр фактически поменял свою природу, превратившись из театра стационарного в театр кочевой, из театра субсидируемого – в театр зарабатывающий, чьи основные доходы связаны с гастрольной коммерческой деятельностью. Это, пожалуй, единственная балетная труппа мира, которая, будучи по своей истории, художественной идеологии и специфике репертуара стационарной (придворный балет не предназначался на вывоз), функционирует и осознает себя сегодня как гастрольное предприятие.

⁴⁵ Так оно и случилось. Не оценив «Аполлона», мы оценили Форсайта, чем и реабилитировали себя хотя бы в собственных глазах.

⁴⁶ В концертной программе молодые солисты Оперы Аньес Летестю и Жозе Мартинез станцевали дуэт из балета «*In the Middle, Somewhat Elevated*».

⁴⁷ *Acocella J. The Kirov Ballet in America // Dance Magazine. Vol. 60. № 9 (September 1986). P. 54–61.*

Отступление 2007 года *Гастрольный синдром*

Если быть точным, кочевая болезнь поразила сознание Кировского балета гораздо раньше. И причина этого – тот социопсихологический феномен, который возник сразу после войны, когда вместе с демобилизованными солдатами и офицерами, трофейными цвингеровскими шедеврами, мейсенским фарфором и блютнеровскими роялями на закрытую территорию СССР просочилась фантастическая информация о реальной бытовой жизни завоеванных (или освобожденных) территорий⁴⁸. Сравнив то, что они увидели в Европе (ведь в руинах было далеко не все), с тем даже не *образом*, а *способом* жизни, который вели они сами, завоеватели почувствовали себя униженными и оскорбленными⁴⁹. Сверхчеловеческое физическое, психическое и духовное напряжение четырех лет войны разрядилось грандиозной депрессией, принявшей экзотические формы. Развлекались кто как мог. В простонародном этаже – балаган: знаменитые «вечера танцев» в плодившихся как грибы после дождя окружающих домах офицеров, куда офицерские жены и любовницы надели трофейные шелковые комбинации, приняв их за вечерние платья. В аристократическом бельэтаже генералов и адмиралов начиналось высокое искусство – опера-балет. Я уверен, что в 1948 году на премьере «Раймонды» зал Кировского театра пафосом и орденоносным блеском впервые за советскую историю сравнился с бриллиантовым блеском Императорского Мариинского театра. Банкеты в «Европейской», примадоннские апартаменты в шикарном доме на углу Невского и Малой Морской (Когда-то эта квартира принадлежала к этому времени репрессированному академику Вавилову), ночные оргии еще в одной балеринской квартире, рядом с Адмиралтейством.

Никогда не забуду парадный фотопортрет в тяжелой раме, который я увидел лет двадцать назад в квартире балерины Вечесловой. Он поразил меня и много чего объяснил про время, когда был сделан. Хозяйка снята в задорно сдвинутой на затылок парадной фуражке высшего морского офицера и парадном же офицерском кителе, небрежно наброшенном на обнаженные мраморные плечи так, чтобы выгодно продемонстрировать прекрасную обнаженную грудь (это было последнее поколение балерин, у которых грудь была). Если бы я не знал, когда сделан этот портрет, я подумал бы, что его прототипом послужила знаменитая сцена из «Ночного портъе» с Шарлоттой Ремплинг – новой Саломеей в фуражке и галифе офицера СС, заунывно выводящей голосом Марлен Дитрих: «Wenn Ich Mir was wünschen dürfte». Но скандальный фильм Лилианы Кавани снят много позже, и, честно говоря, я не ожидал подобного рискованного вкуса от ленинградских постблокадных 1940-х. Но это и есть стиль «поздний Сталин» в его неофициальном варианте – голая Вечеслова в адмиральском кителе (вариант официальный – киноактриса Марина Ладынина в норковой горжетке на фоне первой московской высотки на Котельнической набережной). Это тайный портрет поздней сталинской элиты – богемный союз генералитета, чекистов и комедиантов⁵⁰ – и, между прочим, тайный портрет ленинград-

⁴⁸ «В походах по Германии и Франции наши молодые люди ознакомились с европейской цивилизацией, которая произвела на них тем сильнее впечатление, что они могли сравнивать все виденное ими за границей с тем, что им на всяком шагу представлялось на родине: рабство большинства русских, жестокое обращение начальников с подчиненными, всякого рода злоупотребления власти, повсюду царствующий произвол, – все это возмущало и приводило в негодование образованных русских и их патриотическое чувство» (Фонвизин М. А. Сочинения и письма: В 2 т. Иркутск: Восточно-Сибирское изд-во, 1982. С. 182).

⁴⁹ Все детство я слышал эти волшебные сказки, которые рассказывал мой дядя, проехавший в танке по всей Европе. Главными определениями, описывавшими европейскую жизнь, были «богатство» и «чистота», а самым невероятным описанием – сцена ужина в немецком доме, где расквартировались советские офицеры. Ужин был скромным, но на белоснежной крахмальной скатерти, с фарфором, столовым серебром и хрустальными фужерами. После ужина освободители вышли на крыльцо покурить. Хозяйка-немка молча завязала скатерть вместе с серебром, фарфором и хрусталем в огромный узел и выбросила все в мусорный бак.

⁵⁰ Примабалерина Большого театра Ольга Лепешинская, как известно, была замужем за начальником Генерального штаба

ской балетной школы в ее «вагановские» времена, и даже в каком-то смысле портрет самой Агриппины Вагановой, эксбалерины Императорских театров, хорошо знавшей, что такое контракт (и контракт) с властью – любой властью. Это лучшая иллюстрация к теме, которую мы с вами обсуждаем вот уже десять лет, – балет и власть. В этом портрете есть все: эротика балета, принадлежащего власти и властью весело управляющего, и эротика власти, так притягивающей балет.

Но это слишком пряный деликатес, он не предназначен для длительного хранения, его надо съесть быстро, иначе протухнет. Генералы и адмиралы съели что смогли, Сталин умер, армию и флот демобилизовали, балет стал потихоньку киснуть (известно, как осточертели Дудинской и Сергееву местные поклонники-балетоманы; им хотелось новых лиц, свежего дыхания, нового пространства), и уже к середине 1950-х ленинградская балетная жизнь напоминала подозрительно разбухшую консервную банку с просроченным содержимым, которая грозила в любой момент взорваться. Она и взорвалась. В 1961 году, когда Гагарин скандовал всей стране – «Поехали!» Балетные поехали первыми. Кировский балет – в Париж⁵¹. Чем закончилась «поездка»⁵², известно. Побег Нуреева – сюжет, отшлифованный бульваром до состояния морской гальки, его нет смысла обсуждать, кроме одного аспекта: двадцатитрехлетний парень гениально распорядился своей жизнью и сумел навязать ее всем – здесь и там. Там – потому что, кроме безобразного образа балетной «дивы», сумел навязать и безобразные редакции балетов Петипа, ставшие сегодня в Европе культовыми и единственно возможными; здесь – потому что Нуреев грубо и ясно означил для ленинградской балетной элиты главную экзистенциальную (она же художественная) дилемму – «ехать или не ехать». И каждый вынужден был решать ее по-своему. Макарова и Барышников – рискнули. Соловьев не рискнул – и застрелился⁵³.

Но это крупные экзотические рыбы, а есть рыбки мелкие, серые, не склонные к пафосным жестам, – балетный планктон, обыватели из корифеев и кордебалета. Мещане. Эти рисковать не собираются. Как-то один балетный человек с раздражением прошелся по поводу Нуреева, Макаровой, Барышникова, обвинив их во всех бедах Кировского театра в 1960–1970-х годах. На мое удивление он среагировал жестко: «А вы знаете, что творилось в Кировском театре после этих побегов? Ведь здесь остались люди! И к людям пришли гэбисты!» Хорошо представляю себе эти ужасные картины и очень сочувствую⁵⁴. Однако замечу, что балетный планктон, тот самый цыпленок, который тоже хочет жить, усвоив уроки великих мастеров, избрал свою – и вполне гениальную – стратегию поведения. Вот ее формула: *быть там, оставаясь здесь*. Именно быть – не жить. Эта формула не предполагает радикальной эмиграции с ее неизбежной депрессией, борьбой за выживание и, в частности, с необходимостью кардинальной смены модуса профессионального поведения (Макарова «там» уже не позволяла себе валиться

Алексеем Антоновым.

⁵¹ «Все в Париже было нам в новинку, все удивляло и возбуждало, мы чувствовали, что нам невероятно повезло. Латинский квартал, студенческие демонстрации, музеи, бульвары, кафе, Эйфелева башня, магазины – все приводило в восторг» (*Нижинская Б.* Ранние мемуары. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 2. С. 12).

⁵² «Поездка» – одна из главных мировоззренческих категорий балетной труппы Мариинского театра.

⁵³ Как-то раз по ТВ показали фильм про знаменитого ленинградского танцовщика Юрия Соловьева, покончившего жизнь самоубийством 12 января 1977 года. Рассказывали балерины, его бывшие партнерши. Как это водится в таких случаях, говорили балерины в основном о себе. Единственной, кто говорил о нем, Соловьеве, была Наталья Макарова, ленинградская балетная эмигрантка. Съемки проходили в ее нью-йоркских апартаментах на East Side. За окнами дорого шелестел Центральный парк. Макарова откинулась на спинку рекаме: «Юра, Юра, Юра... Наш летающий Гагарин...» – что-то в этом роде, с чувством, от которого мурашки побежали по коже. И заплакала. Горько, побабы. «Бедный Юра... Как он хотел уехать... Но не рискнул... А я вот... – тут ее взгляд выразительно и тревожно скользнул по антикварным фактурам апартаментов, выпорхнул на террасу и полюбовался фантастическим видом на Центральный парк. – А я, вот, рискнула...»

⁵⁴ Несколько лет назад я позвонил ленинградскому балетному критику Валерии Чистяковой, автору замечательной книжки «Ролан Пети» и приятельнице Михаила Барышникова, которую, как говорят, после его побега затаскали по Большим домам. Я хотел пригласить ее в Мариинский театр уже не помню на что: «Молодой человек, я не была в вашем театре двадцать пять лет. И не буду еще столько же».

с фуэте, что в Ленинграде было для нее нормальным). Эта формула предполагает пребывание – максимально долгое (гастроли длились по полгода), максимально мягкое (с «суточными», играющими роль гонорара, бесплатными завтраками, обедами и сохранением зарплаты на стационаре), весьма приятное (веселая толкотня в универмагах, художественные экскурсии – своего рода форма бесплатного туризма), – но *временное*. И главное, эта формула не предполагает никакой ответственности за собственную жизнь, на чем, в сущности, и воспитаны все советские люди. Не надо резких жестов, главное – «поехать в поездку». Стремление попасть в «гастрольный список» стало манией, которая на полвека определила поведенческий архетип советских балетных артистов и которая сегодня, в силу радикально изменившихся социополитических обстоятельств, превратилась в чудовищный анахронизм, в психоз⁵⁵.

И не было бы смысла еще раз ворошить это грязное белье (кража губной помады в универмагах, кипячение сосисок в унитазе, отправка на родину ящиков с унесенными из ресторана яблоками), если бы во имя реализации «формулы мечты» не началось то, что я назвал бы *структурной и визуальной деградацией репертуара Мариинского театра*. Началось тотальное приспособление базового (классического) репертуара к экономной и мобильной гастрольной жизни, упрощение и облегчение декораций (сравните фотографии премьеры «Спящей красавицы» в 1952 году с тем, что сегодня Мариинский театр выдает за Вирсаладзе), сокращение так называемых длиннот, под определение которых подпали пантомимные сцены и целые фрагменты хореографических ансамблей (куда делись Пролог и фантастическая лесная сцена в «Дон Кихоте»; куда пропала сцена с вязальщицами из первого акта «Спящей красавицы»; где фрагменты кордебалетных танцев и вариации корифеек в Оживленном саду «Корсара»?) – началась деформация поэтики русских классических балетов XIX века. К. М. Сергеев, собственноручно сделавший первые купюры в собственных версиях балетов Петипа, а за ним и все остальные соглашались на любое варварство, лишь бы запихнуть спектакль в контейнер⁵⁶, лишь бы уложиться в стандартную длительность представления, установленную суровыми западными профсоюзами, – лишь бы «поехать в поездку».

Последствия этих метаморфоз очевидны: Кировский балет стал театром купированного художественного сознания, фрагментарной памяти, театром фальшивой истории. Но самый печальный итог гастрольного синдрома заключается в том, что Мариинский театр стал художественным иждивенцем. Театр сообразил, что балеты XIX века – это товар, и сразу попал в ловушку: жесткий раздел международного балетного рынка оставил Мариинскому балету унижительно узкий ареал деятельности – так называемый *russianballet* – три-четыре названия из репертуара Петипа – Иванова – Горского, востребованные домохозяйками всего мира. И театр капитулировал, согласившись с навязанным имиджем и правилами игры. Конечно, волки сыты, но вот целы ли овцы? Ведь в жертву принесена свобода художественного выбора и художественного поведения. Мариинский театр уютно разместился на обочине мирового хореографического процесса, закрепив за собой статус регионального этнографического искусства – что-то вроде индийского классического танца или пекинской оперы...

⁵⁵ Конечно, я рискую впасть в мелочность, но как иначе, если не психозом, назвать поведение почтенных дам и господ, которые, имея здесь вполне приличное жалованье, приличные (даже по американским стандартам) квартиры, машины, дачи, имея по два загранпаспорта, отчаянно интригуют при составлении тех самых заветных «гастрольных списков» и дележе перспективных (то есть «выездных») учеников, – все для того, чтобы «поехать в поездку», чтобы длить и длить свое присутствие «там». И когда в балетных коридорах кто-то случайно произносит имя члена Бюро Ленинградского обкома, Героя Соцтруда, Народной артистки СССР Ирины Александровны Колпаковой, тихо исчезнувшей в Америке в начале 1990-х, ее сверстники, одноклассники и бывшие коллеги нервно вздрагивают. «Они бесятся, потому что она *живет там каждый день*», – сызвил балетный остролов. Помню, какое нескрываемое раздражение старшего поколения педагогов-репетиторов Мариинского театра вызвало появление в репертуаре балетов Баланчина («у нас собственные ценности») и как внезапно все эти люди умолкли, когда стало известно, что Баланчин «едет» (на гастроли). Следовательно, вместе с «Баланчиным» поедут и они – со своими учениками. В обозе. И не важно, что обучить учеников этому самому «Баланчину» они ну совершенно не в состоянии.

⁵⁶ При организации зарубежных гастролей мелких институций типа Korol'kov-Bruskin-Tachkin-Ballet в ходу следующий вопрос, обращенный к импресарио: «Вам какое „Лебединое озеро“ – на один или два автобуса?»

Дополнение 2007 года

ГАЕВСКИЙ: Знаете, мне трудно вам возражать и нелегко с вами соглашаться, потому что я сам страдал манией заграницы – и вовсе не затем, чтобы, оказавшись там, зайти в первый же книжный магазин и купить не издаваемого тут Мандельштама, а для того, чтобы попасть в «Галери Лафайет» и привезти что-нибудь для гардероба моей жены.

ГЕРШЕНЗОН: Как сказала бы незабвенная Нина Андреева: и ради этого вы могли бы поступиться принципами?

ГАЕВСКИЙ: Если бы мои принципы кого-либо интересовали и я мог ими торговать, то, может быть, и поступился бы. В СССР кое-кому удавалось прожить незапятнанную жизнь, и объяснялось это только тем, что обстоятельства жизни складывались для них фантастически удачно. Но это невеселые шутки, а если по существу, что, вообще говоря, означало возрождение мещанского сознания в нашей жизни? Оно несло в себе скрытый протест не только против нашей бытовой жизни, но и против нашей официальной идеологии, недаром мещанство еще с 1920-х годов клеймилось на всех уровнях – даже великими Мейерхольдом и Маяковским, так как их жизненный путь какое-то время был связан с официальной идеологией (но подробно говорить об этом здесь не место). А в конце 1950-х годов... Помните, как назывался самый популярный и самый значительный театральный спектакль, шедший тогда в Ленинграде? «Мещане», поставленные Георгием Товстоноговым в БДТ, что тут же вывело БДТ на положение первого театра нашей страны. Сказать, что Товстоногов был мещанином, а этот спектакль – апологией мещанства, конечно, нельзя. Но это было защитой семейных ценностей, человеческих ценностей, тех ценностей, которые в течение многих лет объявлялись мещанскими и которые действительно несли в себе некий мещанский дух. Я имею в виду трагическую коллизию: конфликт между обыденным, бытовым, человеческим – и интеллектуальным и даже духовным. Конфликт, который расколол наше сознание, расколол наше искусство. Лишь только у Пастернака в «Докторе Живаго», написанном в послевоенное время, эта трагическая коллизия была осознана и получила разрешение. Оттого понимание мещанства как абсолютного зла сегодня для нас уже неприемлемо, но и недооценивать мещанство как постоянную угрозу мы тоже не должны.

ГЕРШЕНЗОН: Тем более что я говорю не о бытовом мещанстве, а о специфическом интеллектуальном мещанстве, поразившем нашу художественную среду и наше художественное сознание – и артистов, и зрителей.

ГАЕВСКИЙ: Прежде чем обсуждать эту проблему, я хотел бы узнать, что есть для вас интеллектуальное мещанство? Снобизм? Следование моде, а не создание новой моды? Подражание за границе? Неуважение к самому себе? Комплекс превосходства и комплекс неполноценности одновременно? Полуграмотность и нежелание в ней признаться? Невежество и нежелание с ним бороться? Страх одинокого пути, страх индивидуального мышления? Паническая боязнь неуспеха и такой же панический страх непризнания? Все это, по-видимому, и есть главные характеристики того, что вы называете интеллектуальным мещанством. Но нас должно интересовать, как все это непосредственно проявляется в творчестве, сознании, поведении артистов. Вообще говоря, как ни странно это сказать, то, что вы называете интеллектуальным мещанством, возникает тогда, когда в больших городах появляются большие деньги. В послевоенном Ленинграде была страшная нищета, непреодоленная разруха, чудовищные последствия блокады, но это был единственный в стране просветленный город: в Комарове

жила Анна Андреевна Ахматова, Саша Володин писал свои первые и лучшие пьесы, по Невскому гулял бросивший школу Иосиф Бродский. Это был город, в котором мещанский дух знал свое место, не смел проникать повсюду, не создавал атмосферу города: ни у Товстоногова, ни у Акимова, ни в Филармонии при Мравинском, ни в Мариинке при Лопухове я ничего подобного не ощущал. Наоборот, мы рвались в Ленинград, как в какой-то заповедный край, где совершенно не ощущалось того, что уже становилось «московским духом»... А дальше – дальше началась борьба: Товстоногова – с обкомом, Акимова – со своими собственными драматургами. Ученика Лопухова Юры Григоровича – с Сергеевым. Мравинского – с Бахусом. Смысл этой борьбы в самом общем плане объяснить достаточно просто: речь шла о том, сохранить или понизить уровень культуры.

ГЕРШЕНЗОН: Звучит убийственно – сохранить или понизить уровень культуры. Это как умолчать или оповестить население о радиационной угрозе...

ГАЕВСКИЙ: И тут-то в эту борьбу неожиданно вмешался новый участник, до того времени занимавший позицию стороннего наблюдателя, – зритель.

ГЕРШЕНЗОН: Это тот самый случай, который описывается лозунгом «Народ и Партия едины»? Тем более что партия рекрутировалась из этого самого народа...

ГАЕВСКИЙ: Мы всегда смеялись над этим лозунгом, но совершенно напрасно. Важно напомнить, что этот лозунг казался смешным в конце 1980-х, когда началось массовое бегство из партии, но в 1960-х он отражал безусловную реальность, и с этой реальностью наша культура должна была в той или иной степени считаться. Вопрос заключался в том, какова эта степень: идти ли на поводу и признавать над собою власть или сопротивляться – открыто или не очень явно, но совершенно сознательно, а иногда бесстрашно.

И тут надо сделать очередную и весьма существенную оговорку: не надо думать, что наши самые лучшие и самые бескомпромиссные художники работали в вакууме, в одиночестве, окруженные враждебной толпой. Враждебная и агрессивно настроенная толпа, конечно, была, но была и другая категория публики – совсем немалочисленная, – именно она устраивала овации лучшим товстоноговским спектаклям и концертам Мравинского, именно для нее – если иметь в виду специфически балетную публику – предназначались выступления Ирины Александровны Колпаковой. Я имею в виду странный и неоднозначный период в жизни Мариинского театра 1970-х годов, когда из него исчезли не только все заметные балетмейстеры и артисты, но исчез и тот творческий дух, которым театр жил на протяжении достаточно долгого и совсем не легкого времени. Я мог бы назвать этот период буквально «великой депрессией», если бы не одно обстоятельство: лучшие исполнители сосредоточились на сохранении своего главного богатства – классических балетов, а «балерина Григоровича» Ирина Колпакова стала олицетворением высокого ленинградского академизма. Коллизия борьбы за сохранение или понижение уровня культуры, о которой я говорил, разворачивалась прямо у нас на глазах на протяжении четырех актов «Спящей красавицы»...

ГЕРШЕНЗОН: Вы говорите: сосредоточились на сохранении классических балетов. Я сказал бы немного иначе: лучшие исполнители обратились к профессии, точнее, к ремеслу. Художественные новации конца 1950-х иссякли, второй авангард захлебнулся (или оказался фикцией), авангардистов из театра выгнали, дело было проиграно. И те, кто остался жив, кинулись искать спасения – в ремесле. А ремесло в русском балете XX века всегда олицетворяла классика. Она – экзамен по чистописанию, грамматике, по решению шахматных этюдов. Ремесло задавало планку, уровень, *niveau*. Ремесло, как высокая крепостная ограда, спасало от

страхов, ощущения бесперспективности и невозможности не только новой, но и вообще любой жизни в театре. К тому же надо признать, что балетный второй авангард в профессиональном плане был малоинтересен, он не ставил профессиональных ремесленных задач, сравнимых, к примеру, с теми, какие задавал своим танцовщикам Баланчин. Второй авангард не опирался ни на какую *écolededanse*, как это было у Баланчина, – такой идеи не было. «Танцовщики Григоровича» (или Бельского) могли просто выйти из формы. И, чтобы ее поддерживать, нужны были «Спящая», «Баядерка», «Раймонда». Именно ремесло (профессия) и стало тем психологическим амортизатором, который спасал от «великой депрессии». В конце концов профессионализм оказался наиболее честным способом сосуществования с окружающим миром. Он стал внутренней эмиграцией, тихой заводью, омутом, в который с отчаянием и наслаждением – и надолго – погрузились лучшие кировские танцовщики 1960–1970-х годов, оставшиеся в Ленинграде. Потому пресловутый ленинградский академизм приобрел у его носительниц такой пугающе перфектный дистиллированный вид (чего никогда не было у их предшественниц из класса Вагановой) – это была лаборатория со стерильными колбами и спиртовками, в которых горел бледный холодный огонь, лаборатория, в которую наглухо заколочен вход-выход (примерно то же в конце 1960-х можно было наблюдать еще в одной закрытой системе – у выдающихся артистов Датского королевского балета). Но именно потому до уровня Колпаковой и Комлевой сегодня никто в Мариинском театре так и не поднялся, именно потому они умудрились выходить в «Спящей» и «Раймонде» и в пятьдесят лет. И не позволили себе деградировать на глазах публики.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.