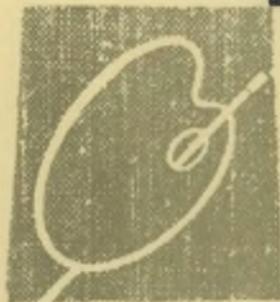


В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

ПОЭЛЬ КАРП



МЛАДШАЯ МУЗА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»



*Тело облачает душу,
оно же ее и разоблачает.*

Франческо Петрарка





В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

ПОЭЛЬ КАРП

МЛАДШАЯ
МУЗА

85.45
К26

Оформление
В. Лыкова

К 480200000—450 061—84
М101(03)86

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1986 г.



ЩЕЛОЧКА В ЗАНАВЕСЕ

*Глава предварительная, представляющая собой
признание автора в любви к своему предмету
и некоторые сведения о его намерениях*

Когда мне было одиннадцать лет, я попал на концерт в Колонном зале Дома Союзов. Тогда еще не было Дворца спорта в Лужниках, не было Дворца съездов в Кремле и не было даже концертного зала имени Чайковского. Колонный зал считался самым большим в Москве и самым красивым — с тех пор он мне и нравится. И вот в этом самом лучшем московском зале устроили концерт для пионерского актива.

Не помню, что нам показывали, только скука стояла смертная, и мы даже решили уйти. Но в конце первого отделения объявили мазурку, и на сцену вышли женщина и мужчина. Впрочем, мужчину я как-то потом уже не замечал, а видел лишь женщину.

Я и сейчас вижу ее совершенно отчетливо: она молодая, красивая, и оттого, что она появилась, оттого, что она вдруг резко останавливается, поворачивается и гордо идет дальше, мне почему-то удивительно хорошо.

И я уже не хотел идти домой. Ребята ушли, а я остался, в надежде, что во втором отделении будет еще что-нибудь такое. Но ничего такого больше не было.

Когда я вечером рассказал это дома, родители всем своим видом показали, что удивляться нечему. Мазурку танцевала Екатерина Васильевна Гельцер, знаменитая балерина. Сейчас мне легко глянуть в энциклопедию и сосчитать, что было ей тогда шестьдесят лет. Но я не заметил этого. И не потому только, что на ней был грим и костюм, а потому что Екатерина Васильевна двигалась, как молодая. Она играла молодую, но не голосом, не платьем, не поступками играла, а одним только движением. И оказалось, это самое верное.

С тех пор я полюбил смотреть, как танцуют, и стал ходить в театр, где танцуют, — в балет. И до сих пор хожу.

Правда, мне очень повезло. Полжизни я прожил в Москве, а теперь живу в Ленинграде. А как раз в этих городах самые лучшие балетные театры. Я не уверен, что во всем мире найдется пять балетных театров, которые могли бы сравниться с московским Большим и ленинградским Кировским. Ну разве что два-три. А когда я был мальчиком, и эти два-три, говорят, не шли ни в какое сравнение с нашими.

Чтобы полюбить искусство, надо сразу узнать самое лучшее, что в нем есть. Это в математике можно начать со складывания спичек и проучиться десять лет с мыслью, что все равно есть какая-то высшая математика, которую в средней школе не проходят.

А искусство, чтобы, конечно, его полюбить, а не отмахнуться от него потом, как от какой-то чепухи, нужно с самого начала высшее. Поэтому задолго до школы нам читали Андерсена, водили слушать Моцарта и Чайковского.

Наверное, тот, кто каждую неделю ходит в Эрмитаж или в Третьяковку, полюбит живопись больше того, кто картины великих художников видел только на открытках или в учебнике, где они чаще всего черные, а если даже и цветные, то цвет совсем не такой, как на самой картине.

Искусство как хлеб: чтобы узнать его вкус, надо его отведать. А рассказать, что такое хлеб, если ты никогда его не ел, никто не сумеет.

И все-таки о живописи какое-то представление можно получить по открыткам. Что-то ведь на них сохраняется, надо только знать что.

С музыкой еще лучше. Ее передают по радио, а можно и записи слушать. Конечно, в концертном зале музыка живая, но на концерт по одному билету второй раз не пустят, а пластинка останется навсегда. Можно ее слушать и слушать. И понемногу все понятно становится, что сначала было непонятно.

Вот как хорошо тем, кто любит музыку. И вот почему так много людей ее любят: ведь она доступна всем в самых высших своих образцах.

А ведь еще не так давно, чтобы послушать музыку, надо было обязательно находиться там, где ее исполняют.

Музыка звучала в церкви, на параде, на празднике. Таких, кому она нужна была, как хлеб, всякий день, было мало. Над ними даже среди образованных людей посмеивались и называли их меломанами.

В толковом словаре сказано, что меломания — это чрезмерная страсть к музыке и пению. Но это, конечно, не составители словаря решили, что нечего музыкой чересчур увлекаться, просто многие люди так думали и так говорили.

А с балетом до сих пор так, как раньше было с музыкой. Правда, балет снимают в кино, но тогда уже все делают, как положено в кино, и от настоящего балета, который идет в театре, остается очень немного, часто как раз самое главное и пропадает.

Конечно, балет показывают прямо из театра по телевизору. Но показать его трудно. Ведь в театре перед тобой сразу вся огромная сцена, а экран телевизора маленький. Если показать на нем всю сцену, актеры становятся крохотными и, что они там выделывают, трудно различить. Если же показать что-то одно, как обыкновенно

и поступают, другого мы уже не увидим совсем. А разве можно полюбить стихотворение, когда дают прочесть половину строчек, да еще вразброс?

Выходит, чтобы по-настоящему увидеть балет, и нынче, как в старину, надо идти в театр.

Это не всем доступно. Одни живут в таких местах, где о балете и не слышали, а в ином городе и есть балетный театр, но полюбить балет он не помогает, а иногда даже мешает. Поэтому людей, любящих балет, гораздо меньше, чем любящих музыку или поэзию. И слово «балетоман» до сих пор звучит иронически и даже презрительно.

Мне хотелось бы, чтобы это слово осталось только в словаре, как слово «меломан». А для этого нужно, чтобы балетоманов стало больше, чтобы балет полюбило много людей. Не десятки, как в прежние годы, не десятки тысяч, как сейчас, а миллионы.

Балет ждет этого. Как всякое искусство, он — для всех. Если вам когда-нибудь говорили, что балет — особое искусство для избранных и простому человеку понять его невозможно, твердо знайте, что это неправда.

Конечно, балет не похож на стихотворение, так ведь и стихотворение не похоже на картину, а картина на песню.

И это ведь не зря. У трагедии Шекспира «Гамлет» множество отрошков. Есть иллюстрации француза Делакура. Есть стихотворение Александра Блока и еще увертюра-фантазия Чайковского. И опера французского Тома. И балет польки Брониславы Нижинской. И драматический спектакль английского режиссера Питера Брука. И кинофильм советского режиссера Григория Козинцева. И много еще других изображений, стихов, опер, балетов, драматических спектаклей, фильмов — и все про Гамлета.

Сюжет вроде бы один, а говорят как будто на разных языках. Сначала кажется, что каждый может выбрать, какой ему понятнее. И тому, кто прочел, услышал или увидел что-нибудь одно, другим можно уже не интересоваться.

Вот журнал «Советский Союз» у нас продают на русском языке, а за границу везут и на английский, и на французский, и на испанский, чтобы во всем мире люди могли читать о жизни нашей страны. И уж кто прочел по-английски, тот потом по-русски не перечитывает, если, конечно, не изучает русский язык.

Но в журнале, где печатают не стихи и прозу, а статьи и очерки, действительно на всех языках сказано одно и то же. А разные искусства — это не просто разные языки, они и говорят разное. На одно и то же они смотрят как бы с разных сторон, и каждое замечает что-то свое, особенное. Поэтому сказать: «Нечего мне слушать оперу Мусоргского «Борис Годунов», я про этого царя уже у Пушкина читал» — все равно что сказать: «Нечего мне изучать физику, я уже изучал ботанику».

Не воспринимать какое-нибудь искусство — это совсем не то, что не знать еще один иностранный язык. Это значит не замечать в жизни какую-то ее сторону.

Есть такое заболевание — дальтонизм. Люди, им страдающие, не различают цвета. Если в светофоре загорелся красный свет, мы не побежим через улицу, если же горит зеленый — ничего не боимся, пусть теперь водители боятся на нас наехать. А дальтонику что красный, что зеленый — все равно, он их и не различает. Живет себе на свете такой человек, и, может быть, совсем ему не плохо, а перейти через дорогу не может.

В жизни светофоры горят не только на дорогах. Но специально их никто не устанавливает. Жизнь открывает себя сама. Мы только должны ее понимать и различать ее цвета и знаки.

Искусство — это школа, в которой мы весь свой век учимся понимать жизнь, понимать самих себя, понимать других людей. В этой школе есть разные предметы. И часто, как в простой школе, нам кажется, что каждый предмет сам по себе, а после

тому, кто любит животных и решил стать биологом, приходится усердно изучать химию, которую он терпеть не мог.

Каждое искусство говорит про что-то свое. Но про жизнь они говорят все вместе. И если мы пренебрежем каким-то из искусств, мы что-то упустим в жизни, заболеем своего рода дальтонизмом. Душевным дальтонизмом.

Порой люди, очень восприимчивые к искусству, открывают его для себя поздно, а все потому, что не было случая увидеть его великим.

Случай полюбить балет все еще представляется реже, чем полюбить музыку, поэзию или живопись. Надо поэтому такой случай искать. Я затем и написал эту книжку, чтобы вы полюбили балет. Я не обещаю рассказать о балете все. Всего я и сам не знаю. И даже люди, которые знают больше меня, всего не знают.

Во-первых, многое навсегда забыто. Помните у Пушкина:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Но что танцевала Истомина? Крупнейший педагог танца, выучивший многих наших знаменитых балерин, Агриппина Яковлевна Ваганова пыталась установить, какие движения Истомина делала, и вынуждена была от этого отказаться. Слишком много разных движений подходит к пушкинскому поэтическому изображению танца. Да Пушкин и не стремился ведь записать танец.

Но если бы даже и стремился, едва ли у него что-нибудь бы получилось. Записывать танец в такой же мере полно, как записывают буквами стихи или нотами музыку, никто еще не умеет, хотя поиски идут.

Мы читаем стихи, написанные древними вавилонянами, мы читаем музыку Клаудио Монтеверди и Иоганна Себастьяна Баха. А балет, который идет в Москве, мы все еще не можем списать в тетрадку и отправить в Ленинград, чтобы там поставили такой же точно. Никто нас в Ленинграде не поймет.

А как танцевала Истомина? Чем отличался ее танец от танца Галины Улановой? Мы и про это не слишком много можем сказать. Конечно, современники Истоминой писали о ней, но ведь их взгляды и оценки не совпадают с нашими, а сами мы, естественно, Истому не видеть не могли. Все, кто мог ее видеть, давным-давно умерли.

Но мы не знаем всего и потому, что балет продолжает жить. Пока печатается эта книга, на сцене рождается что-то новое: может быть, хорошее, может быть, дурное, может быть, совсем даже не стоящее внимания, а может быть, и такое, от чего все, что мы видели до сих пор, предстанет в новом свете.

И наконец, я не расскажу вам всего еще и потому, что искусство каждый видит по-своему. Я могу рассказать, что вижу я. А там, где я буду ссылаться на других людей, вы ведь тоже сразу заметите, согласен я с ними или не согласен.

Но и вы вовсе не обязаны соглашаться со мной. Если вам покажется, что я не прав, не смущайтесь. Попробуйте меня опровергнуть. Сходите еще раз в театр, взгляните с попристальнойней, найдите убедительные доводы.

Пусть я этих доводов не узнаю, они пригодятся вам, когда вы опять пойдете в балет. Они помогут вам найти в нем что-то для себя.

А я этого только и добиваюсь.



Часть I

ОТКУДА ЧТО
БЕРЕТСЯ





ЧТО СНАРУЖИ, ТО И ВНУТРИ

*Глава I, из которой читатели узнают, что все они
и все другие люди на свете имеют прямое отношение
к содержанию этой книги, даже если совсем не умеют
танцевать*

В конце прошлого века английский писатель Оскар Уайльд сочинил не совсем обычный по тем временам роман «Портрет Дориана Грея». Книгу эту переводили на разные языки, в том числе и на русский, так что, может быть, вы ее даже и читали и запомнили странную историю.

Художник Бэзил Холуорд написал портрет необычайно красивого молодого человека Дориана Грея. Портрет был так хорош, что, увидев его, юный красавец не только не обрадовался, но даже расстроился и воскликнул: «Как печально! Я состарюсь, стану противным уродом, а мой портрет будет вечно молод. Он никогда не станет старше, чем в этот июньский день... Ах, если бы все могло быть наоборот! Если бы старел этот портрет, а я навсегда остался молодым! За это... за это я отдал бы все на свете. Да, ничего не пожалел бы! Душу отдал бы за это!» И пожелание Дориана сбылось.

Отныне он не менялся внешне и навсегда остался таким, каким запечатлел его художник. А портрет менялся, как должна бы изменяться внешность Дориана, не осуществись его фантастическое пожелание. И надо же случиться, чтобы в тот самый день, когда художник завершал портрет, он познакомил Дориана со своим старым приятелем лордом Генри. Этот лорд стал внушать молодому человеку, что красота и молодость — единственные вещи на свете, которыми стоит дорожить, что в остальном никакой разницы между хорошим и дурным нет и, пока ты молод и хорош собой,

надо наслаждаться жизнью, не задумываясь о том, во что твои наслаждения обходятся другим людям.

А Дориану особенно легко было наслаждаться молодостью и красотой, поскольку они были ему обеспечены, и он долгие годы наслаждался своей молодостью и своей красотой, причиняя зло многим людям. Но следы оставались на портрете, висевшем на чердаке. Когда художник спросил Дориана, отчего о нем так худо говорят, хотя он по-прежнему прекрасен, и Дориан показал ему портрет, тот сперва даже не узнал свою работу. И Дориан зарезал художника, чтобы не приставал с расспросами. Но портрет тяготил и самого Дориана, и однажды, решив уничтожить портрет, он бросился на него с ножом, которым зарезал его автора. И тут фантастика окончилась. Портрет опять стал таким, каким был с самого начала, а Дориан Грей, с морщинистым, увядшим, отталкивающим лицом и с ножом в груди, лежал бездыханный на полу. И только по кольцам на руках слуги узнали, что этот человек — их хозяин.

Порой говорят, что историю Дориана Грея английский писатель сочинил затем, чтобы мы ощутили великую, почти сверхъестественную силу искусства. Оно, конечно, верно, ведь и в самом деле у настоящего художника, не только у выдуманного Холуорда, но и у реально живших на свете Рембрандта, или Энгра, или Врубеля портреты оказывались не то что более живыми, чем оригиналы, но более открытыми, что ли. Глядим на портрет, и кажется, что мы давно и хорошо знаем изображенного на нем человека. А в жизни мы часто смотрим на знакомого и чувствуем, что вовсе его не знаем. Трудно предположить, что, подходя к картине, мы становимся вдруг особенно пронизательны и замечаем в людях то, что в обыденной жизни ускользает от нашего взгляда. Это художник заставил нас увидеть больше, чем мы обычно видим. Конечно, Уайльд, считавший искусство главной ценностью жизни, думал об этом, когда писал свой роман. Но он думал не только об этом.

Представим себе историю Дориана без фантастических чудес, которыми писатель ее наполнил. Представим себе, что никакой художник никакого портрета не писал, но просто в один прекрасный день юноша начал жить иначе, чем жил до того, жить так, как он живет в романе Уайльда. Уже не портрет, а его собственная внешность начала бы день ото дня изменяться. Может быть, отвратительные свойства не выступили бы на живом лице с той отчетливостью, с которой они выступили на портрете, или, вернее, обыкновенные люди не так зорко бы их разглядели, как художник. Но все-таки и мы уже по внешности не сочли бы Дориана прекрасным принцем. И эта мысль для английского писателя не менее важна, чем его вера в необыкновенную силу искусства. В одном своем теоретическом сочинении он так прямо и написал: «Только поверхностные люди не судят по внешности».

Не правда ли, неожиданно? Мы со всех сторон слышим, что внешность обманчива, что по платью встречают, по уму провожают. Мы слышали и про камень, спрятанный за пазухой, и про то, что у человека под видимой каждому внешностью есть свой внутренний мир, в который он волен нас впустить или не впустить. Наверное, подумаете вы, особенно если читали Уайльда, писатель это сказал для красного словца. Он ведь любил выворачивать наизнанку общепринятые истины.

Но великий классик немецкой литературы Иоганн Вольфганг Гете был не только писателем, поэтом, а еще и ученым — в истории биологии его имя занимает почетное место — и сверх того занимался государственной деятельностью — был даже главой правительства, правда, в небольшом государстве. Уж его-то серьезность и основательность никто не ставит под сомнение. И вот в одном из поздних его стихотворений в русском собрании сочинений Гете можно обнаружить такие строки:

Что — внутри, во внешнем сыщешь,
Что — вовне, внутри отыщешь.

А если дословно перевести немецкие строки Гете, они звучат еще выразительнее:

Нет ничего внутреннего, нет ничего наружного,
Ибо что внутри, то и снаружи!¹

Вот оно как: «Что внутри, то и снаружи!» Выходит, ничего человеку от людей не спрятать. Случилось несчастье или пришла радость, он не хочет никого обременять своей бедой, не хочет ни с кем делиться своей радостью. Но ни радость, ни горе не скрыть от других людей — если это, конечно, не поверхностные люди и если они дадут себе труд или просто им захочется поглядеть на нас. Внешность оказывается окном, раскрытым нараспашку.

Потому-то художник, изображающий только внешность людей, обнажает их внутренний мир. Даже писатель, которому, казалось бы, гораздо легче изобразить этот внутренний мир прямо — рассказать словами, что человек чувствует и думает, — часто рассказывает, как человек выглядит, что он делает, и именно таким вроде бы необходимым путем открывает, что происходит в душе героя и какая у него душа.

Вот молодой человек сравнивает двух девушек: «Любочка смотрит всегда прямо и иногда, остановив на ком-нибудь свои огромные черные глаза, не спускает их так долго, что ее бранят за это, говоря, что это неучтиво; Катенька, напротив, опускает ресницы, щурится и уверяет, что она близорука, тогда как я очень хорошо знаю, что она прекрасно видит... Любочка страшная хохотунья и иногда, в припадке смеха, машет руками и бежит по комнате; Катенька, напротив, закрывает рот платком или руками, когда начинает смеяться. Любочка всегда сидит прямо и ходит, опустив руки; Катенька держит голову несколько набок и ходит, сложив руки». Сопоставив поведение девушек еще и в других ситуациях, молодой человек заключает: «Но Катенька, по моему тогдашнему мнению, больше похожа на большую, и поэтому гораздо больше мне нравится».

Молодому человеку, Николеньке Иртеньеву, чужая девочка, дочь не то учительницы, не то просто приживалки, нравится больше, чем родная сестра. Писатель Лев Толстой, сочинивший Николеньку, нигде с ним не спорит, нигде не оговаривает, что он думает иначе. Но нам это и не обязательно. У нас ведь есть уже собственное мнение об этих девушках, потому что, показав их внешнее поведение в одинаковых ситуациях, писатель Лев Толстой открыл нам их внутренний мир. Нам ясно, что Любочка естественна, она такая, какая она есть, а Катенька нарочита, она такая, какой, по ее мнению, ей в том или ином случае надлежит быть, и именно этим «похожа на большую». Если «что внутри, то и снаружи», то выходит, «что снаружи, то и внутри», и мы по наружности можем узнать, что внутри.

Мы давно привыкли судить о человеке по обстановке, в которой он живет, по мебели, которая стоит у него в доме, по платью, которое на нем надето. И нельзя сказать, что эта наружность никогда ничего не значит. Но как ни важна для понимания того, что внутри, приобретенная наружность, еще важнее природная наружность, собственная наружность человека.

Опять же и здесь сперва бросаются в глаза общие, не самые важные черты людей. Попав в чужую страну, мы сперва не различаем ее жителей и только видим, что негры — черные и этим отличаются от нас, белых, что китайцы, монголы, японцы — желтоватые, глаза у них прищуренные и над верхним веком, сбоку со стороны носа, нависает складка, которой ни у белых, ни у негров обычно нет. Путешественник, который торопится повидать одну страну за другой, часто только эти общие черты

¹ Те из вас, кто изучает немецкий язык, легко переведут их сами:
«Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
Denn was innen, das ist außen...»

и замечает, а потом, вернувшись домой, рассказывает: негры такие, а китайцы другие, а немцы еще какие-нибудь. Точно так же иностранцы, побывав у нас в стране дней десять, пишут потом толстые книги, где рассказывают о русских, как будто все они одинаковы.

Но когда вы долго живете в чужой стране, не говоря уже о своей, где вы живете всю жизнь, вы понимаете, что все люди вокруг вас разные: и глаза разные, и выражение лиц не похоже одно на другое. Мы с особенным вниманием вглядываемся людям в глаза, в их улыбки, в морщины, которые набегают на лоб, и в ямочки на щеках. Говорят, глаза — зеркало души. И точно так же можно сказать: лицо — зеркало души.

Но разве только лицо? Ведь у людей есть не только лица, но и тела, и в каждом движении, которое они совершают, наружу вырывается то, что внутри. Великий итальянский поэт Франческо Петрарка задолго до Уайльда и даже до Гете писал: «Взмахи рук, движение ног, томные и лукавые взоры выдают иногда такое в душе, что иначе не заметишь». И потому можно сказать: тело — зеркало души. В книгах герои поворачиваются, нагибаются, садятся, писатель обращает внимание на особенность их походки, и походка — тоже зеркало души. Остановитесь на улице как-нибудь летом, когда люди легко одеты, и присмотритесь, как они идут. Нет двух одинаковых походок, походками люди различаются едва ли не больше, чем лицами.

Бывает, впрочем, что люди начинают идти совершенно одинаково, одного от другого не отличить. А порой то, что овладевает душами людей, определяет наружность не одного человека, но целого слоя людей, охваченных общим чувством. Юрий Тынянов писал: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой». Декабристы — а речь идет о них, — как вы понимаете, не вырабатывали на своих тайных собраниях общую походку, и мысли об этом не было. Но в прыгающей походке запечатлелась надежда на близкие перемены, в которые верили и которых ждали не только те, кто входил в тайные союзы. Эту надежду разделяли многие, не состоявшие ни в каких противозаконных обществах, но испытывавшие те же чувства и тоже ждавшие новой жизни, в которой не будет места крепостному рабству, ждавшие перемен. После декабря надеждам пришел конец, люди вернулись к реальности, стали твердо ходить по земле, и прыгающей походки не стало, хотя далеко не все, кто ходил так прежде, оказались в Сибири. Многие по-прежнему жили в Петербурге, да только походка у них переменялась, потому что на душе стало по-иному.

Но не только нутро формирует наружность, а и сами люди намеренно формируют наружность, свою или чужую, надеясь изменить и действительно изменяя нутро.

Когда Володю и Николеньку Иртеневых привезли в Москву, их бабушка сразу заметила, что «они здесь совершенно как дикие... в комнату войти не умеют». Для того и учили их двигаться, чтобы сделать людьми благовоспитанными. Став юношей, Николенька Иртенев делит людей на благовоспитанных и неблаговоспитанных, и, поскольку первая примета благовоспитанных состояла «в отличном французском языке и особенно в выговоре», он их называет по-французски «комильфо» (*comme il faut* — как надлежит). «Второе условие... были ногти — длинные, отчищенные и чистые; третье было меньше кланяться, танцевать и разговаривать». И потом еще длинный список условий благовоспитанности, касавшихся манер, одежды, убранства комнаты и прочего. Как видим, умение кланяться и танцевать, то есть надлежащим образом двигаться, занимает в облике благовоспитанного человека одно из самых важных мест. Кто не соответствовал положенным в своем кругу нормам, сразу вызывал у остальных его членов презрение и ненависть. Они замечали малейшее

отступление от установившихся правил, судили по внешности, но опознавали по ней совсем не внешние вещи.

И все-таки вы наверняка чаще слышали о несходстве наружного и внутреннего. А все потому, что общение людей не довольствовалось узнаванием внутреннего по наружному. Чтобы общаться друг с другом, люди выработали специальное условное средство — язык, а вернее, множество языков, которые и стали вместилищем их дум и чувств. Лишь благодаря языку возникла возможность запечатлеть самые тонкие и сложные мысли и обмениваться ими, говорить друг с другом, писать друг другу письма и писать друг для друга книги. Не обладай люди языком, нечего бы и думать о расцвете знания, о науке, о литературе — она-то уж кругом обязана языку. Должно быть, язык — самое замечательное создание человечества за всю его историю.

Но и на самой прекрасной розе есть шипы, и самые замечательные достижения влекут за собой неудобства и утраты. Создав, разработав и усовершенствовав язык, люди вдохнули в него львиную долю своих чувств и мыслей и стали порой пренебрегать их другими проявлениями.

Нынче, сопоставляя наружное и внутреннее, либо под внутренним, либо под наружным понимают слова, которые человек говорит. То речь выступает в качестве наружного и, как сказал когда-то француз Вольтер, люди «применяют слова лишь для того, чтобы скрывать свои мысли», а мы стараемся угадать эти мысли по обстоятельствам и по внешности человека, принимая ее за более полное отражение его внутренней жизни. То, наоборот, мы именно слова воспринимаем как внутренний голос души и отмечаем несовпадение этого голоса с внешним видом, который человек принимает, чтобы скрыть свои мысли. Так или иначе, в прямые отношения наружного и внутреннего вторгается слово, и с тем и с другим никогда полностью не совпадающее. «О, если б без слова сказаться душой было можно!» — мечтал великий русский поэт. Но людям трудно «сказаться без слова» и еще труднее понять друг друга без слова. Вот слово и оттеснило все другие, бессловесные способы взаимопонимания. Оттеснило, но все же не вытеснило вовсе. А жил когда-то на земле народ, который, великолепно владея словом и создав великую литературу и великую философию, все же сохранил и прямое восприятие бессловесного единства наружного и внутреннего.

Это были древние греки. И вышло так потому, что жизнь, которую они вели, была особенной, не похожей на жизнь, которую и раньше, и тогда, и поздней вели другие народы. Греки создали не империи и не царства, а небольшие города, полисы, каждый из которых был самостоятельным государством. И как вы знаете, в большинстве этих государств было демократическое правление. Это значит, что вся жизнь, все, чем жил каждый город, было у всех на виду. Все жители Афин, и уж во всяком случае все взрослые свободные мужчины — а именно они были полноправными членами афинского общества, — легко разместились бы на стадионе в Лужниках. Конечно, и в Афинах знали цену слову — до нас дошло имя великого греческого оратора Демосфена. Но то, что греки видели своими глазами всех своих сограждан, и в том числе своих великих ораторов, позволяло им, слушая слова, не упускать и впечатления от наружности.

У других народов большинство людей такой возможности не имело. До них доходило только слово. А произносившего это слово — фараона или первосвященника — они зачастую и в глаза-то не видели, да и не смели поднять на него глаза, даже оказавшись поблизости. Слово и поэтому тоже оказывалось куда важнее наружности.

Хотя в древности не было ни книгопечатания, ни радио, слово написанное и слово сказанное передавалось из рук в руки, из уст в уста. Люди писали послания к единоверцам и единомышленникам и обличали отступников и врагов. Привычка жить прежде всего словом перешла из древности в средние века и в новое время.

А для греков телесные качества были неотделимы от душевных. Не надо, конечно, думать, что греки считали человека с красивой внешностью непременно добрым. Они были не глупее нас и ясно сознавали, например, что совершенствование тела и совершенствование души идет разными путями, что атлетические упражнения в гимназиях совершенствуют прежде всего именно тело. Но по их мнению, все-таки и душу тоже! И в самом совершенном теле они опознавали несовершенство души, если она не достигала того же, равного телу идеального уровня. Они потому и стремились к совпадению идеального тела с идеальной душой, что различали их несопадение.

Всякое искусство, желающее увидеть в наружности человека, а не отдельно от нее его душу, дорожит примером греков. Художники рисуют греческие статуи не просто затем, чтобы поучиться у мастеров их умению работать, но и затем, чтобы набраться их умения смотреть, научиться видеть людей, как видели греки и больше никто никогда. Видеть не только неповторимые особенности, в различении которых художники нового времени — итальянцы, а потом французы — оставили греков далеко позади, но одушевленность тела, пусть ограниченную самыми простыми, всем доступными чувствами.

Люди двадцатого века после двух с лишним тысячелетий торжествующего слова стали пристальнее вглядываться в наружность. Еще в прошлом веке изобрели фотографию, а в начале нашего — кино: сперва щелочку, а затем уже целую щель во внешний мир. А с изобретением телевидения открылось окно в мироздание. Сегодня, точь-в-точь как древние греки, мы с вами присутствуем при исторических событиях и видим их собственными глазами. Мы знаем в лицо государственных деятелей своей страны и других стран, мы видим, как они улыбаются или хмурятся, как они ежатся под дождем, встречая или провожая друг друга на аэродроме, и у нас складывается представление не только об их политических позициях, но и об их характерах. Для нас они люди, такие же, как мы.

А много ли народу видело Цезаря, Петра I, Наполеона? Можно с уверенностью утверждать, что почти никто их не видел, разве что читал или слышал о них. Много ли людей видело Пушкина? Очень, очень мало, хотя Пушкин и при жизни был известен и сообщение о его гибели собрало толпу перед его домом. А Евгения Евтушенко видели десятки и сотни миллионов людей. Вот и не странно, что о стихах Пушкина мы судим только по их тексту, а о стихах Евтушенко и по тому, как поэт их прочел, и по тому, как он при этом держался, как выглядел и даже как был одет. Это не отменяет поэтических различий между Пушкиным и Евтушенко, но и от различий в том, как мы их воспринимаем, не отмахнешься.

Для современного человека то, что он видит, становится все важнее и важнее. Вот и балет, прежде слышавший искусством для избранных, завоевал миллионную аудиторию. Тут не в телевидении причина. В овладении искусством видеть мир, как видели его греки, балет — один из самых мощных помощников. Театральный танец, составивший его основу, мы не напрасно называем классическим. Слово это тоже не однозначно. Часто классическим называют образцовое, самое лучшее, самое зрелое, самое совершенное. Шекспира и Толстого называют классиками литературы, Галилея и Лавуазье — классиками науки.

Но слово «классический» имеет и другие значения, и среди них не последнее место занимает то, которое обозначается также словом «античный», то есть древний, и прежде всего греческий. Именно в этом смысле мы называем театральный танец классическим. В Греции не было балета, подобного нашему, он возник много позднее, уже в новое время. Но он не напрасно вдохновлялся греческими идеалами. Почву, на которой вырос балет, вспахали греки. Они обнаружили неразрывное единство души и тела и первыми поняли: что снаружи, то и внутри.



ПОЧЕМУ БОГИ ТАНЦУЮТ

Глава II, в которой читатель еще раз сможет удостовериться, что боги сотворены по образу и подобию человеческому

Чтобы узнать человека, надо съесть с ним пуд соли. Чтобы узнать не одного человека, а мир, в котором мы живем, и пуда соли мало,— все надо попробовать самому, повидать самому. И люди придумали средство, чтобы человек прожил не только свою собственную жизнь, но еще и много жизней других людей. Не просто узнал о жизни других людей, а именно прожил их жизнью. Средство это называется искусством.

Искусство дает те же ощущения, что и жизнь, но только взятая в концентрированном, сгущенном виде и специально проработанная, чтобы наше зрение видело ее с зоркостью, не свойственной нам в обыденной жизни, чтобы чувства наши обострились. Поэтому, желая продемонстрировать свойства жизни, мы часто обращаемся не к ней самой, а к запечатлевшему ее искусству. Чтобы показать силу и могущество слова, обращаемся не к живой повседневной человеческой речи, а к стихам великих поэтов. И точно так же, чтобы убедиться, что у людей «что снаружи, то и внутри», мы обращаемся к искусству, запечатлевающему их наружность.

Но в изобразительных искусствах наружность скована. Картины и скульптуры неподвижны и запечатлевают одно лишь мгновение, хотя это всегда мгновение очень важное, в котором сходятся глубокие течения жизни, потому-то художнику и удастся преодолеть ограниченность мгновения и затронуть нас до глубины души.



Музы. Античный рельеф.

Еще наглядней внутреннее проникает сквозь наружное там, где изображение движется, где тело динамично, руки выразительны, походка свободна, то есть в театре и кино.

Но только ведь в театре, да и в современном кино, наружность не выступает сама по себе. Актеры двигаются, но еще и говорят, и не всегда можно сказать, что ввело нас во внутреннюю жизнь людей, заполняющих сцену, — их наружность или звучащие со сцены слова. И поскольку в жизни мы привыкли больше полагаться на слова, кажется, что и в театре слово первенствует, хотя это далеко не всегда так.

Между тем уже в глубокой древности возникло искусство, всецело обращенное к наружности, и не застывшей, а движущейся, меняющейся. Это не был еще балетный театр, который нас занимает, но это было искусство, из которого в новое время вырос балетный театр, — танец.

Люди давно ощутили, что их главная опора в борьбе за существование — опыт, но опыта у них было мало, и вот, не дожидаясь, покуда каждый наберется его на самом деле, они пробовали себя и тем самым готовились и физически и духовно к предстоящим событиям.

Первобытный человек рисовал антилопу или кенгуру, на которых собирался охотиться, прокалывал рисунок своим копьём и был уверен, что охота на следующий день будет удачной. Для него как будто не было особой разницы между предметом и его изображением. Первобытные люди часто искренне верили, что они убивают зверя тогда, когда прокалывают его изображение, а завтрашняя охота будет чистой формальностью, все уже решено. Говорят, что такие странные представления сложились оттого, что первобытные люди возлагали большие надежды на магию, что они приписывали сверхъестественные свойства «пробной» охоте, «пробному» бою, которые обычно совершались как целые танцевальные действия. Первобытный человек и впрямь не отделял то, что мы сегодня называем искусством, от того, что мы сегодня называем религией. Но, объявляя старинные танцы магическими или даже религиозными, мы не очень-то проясняем, отчего все-таки люди верили, что, ткнув в танцовщика, изображавшего кенгуру, другой танцовщик, изображавший воина, обеспечил себе и своему племени удачную охоту. Неужто первобытные люди не



Вакхическая сцена. Терракота.

понимали, что, для того чтобы счесть охоту удачной, надо по-настоящему вонзить копье в настоящего кенгуру? Да, конечно же, они это понимали, и, когда на другой день им никого убить не удавалось, они признавали неудачу и искали ей особые объяснения. Но отдельная неудача не колебала их веры в магическую силу предварительного танца.

Откуда же такая вера бралась? Да это была вера в опыт, от которой мы и поныне не освободились, да и не можем и никогда, наверное, не сможем до конца освободиться, потому что опыт — наша главная опора в жизни. Мы и сегодня верим в свой опыт и порой слепо на него полагаемся. На дверях квартиры, где я живу, нет обычного электрического звонка — из двери торчит небольшая ручка, за нее нужно легко дернуть, и зазвонит колокольчик. Люди, которые этого не знают, обыкновенно нажимают на ручку и надеются, что внутри зазвонит электрический звонок. Они долго стоят под дверью и, когда им никто не открывает, решают, что никого нет дома, и уходят. Их подводит опыт, всюду ведь теперь электрические звонки, а таких, как у нас, я и сам нигде больше не видел.

Но современный человек, опираясь на опыт, свой и чужой, все-таки сознает, что жизнь меняется нынче с головокружительной быстротой, сознает, что он и сам должен быть готов к постоянным изменениям, к тому, чтобы сразу, на месте, решать, как ему быть. Он готов к импровизации, и некоторые мои гости, когда им не открывают, стучат в дверь кулаком. А в жизни первобытного человека перемены совершались медленно: правнук жил, как прадед, и опыт обретал такую силу, что его абсолютизировали, то есть обожествляли.

Вера в опыт побуждала наших предков к необыкновенной точности в воспроизведении реальности. Европейцы, которым доводилось видеть танцы австралийцев, изображавших кенгуру, поражались тщательности, с которой танцующие воспроизводили мельчайшие оттенки прыжков и других движений животного.

Искусство прокладывало путь к обретению власти над реальностью, и реальность воспроизводилась в нем поэтому с безмерной, максимально возможной для тех времен тщательностью, и главным свойством искусства поэтому поначалу было подражание. Мы узнаем в танцах, возникших в незапамятные времена, движения зверей, на



Аполлон.



Дионис.
С греческого оригинала
IV в. до н. э.

которых люди охотились, и движения охотников, и другие движения, которые человек совершал, трудясь в поле или в лесу, а потом повторял и совершенствовал в обрядах, пронизанных танцем. Люди подражали не только движениям зверей, но и движениям ловких и умелых сородичей. И делали это не для забавы. У ацтеков домом песни и танца называлось не место развлечения, а место воинской подготовки, юноши приходили туда, получив под присмотром жрецов начальное образование, чтобы дальше учиться военному делу. Танцевальные обряды давали им повод всей душой пережить охоту или бой и помогали внутренне собраться в тот момент, когда нужно нанести решительный удар.

Но уже в те давние времена в обрядовые танцы врывалось другое. Изображавший кенгуру человек с необыкновенной дотошностью копировал движения кенгуру, но другие в том же танце, радуясь удачной охоте, уже не копировали ничего. Они ликовали, и их движения, их прыжки и скачки становились прямым голосом этой внутренней радости, которая на сей раз определяла наружность не по сходству с чем-то уже известным, а смело преобразая обычное в необычное, хотела выразить необычное состояние души. Точно так же, строя танец в соответствии, скажем, с привычным порядком охоты или боя, люди не просто подражали настоящей охоте или настоящему бою, но преобразовали самое построение танца, самый его ход в желанную сторону: они танцевали танец с хорошим концом, которому надлежало завершиться победой людей, чтобы им и в жизни одержать победу.

Танец в давние времена был делом первостепенной важности, и первобытные люди так именно его и понимали. Тут вы, может быть, скажете, что первобытные люди ошибались, считая танец таким уж важным делом, что реально сказаться на ходе охоты магические действия не могли и люди придавали танцу такое значение лишь потому, что верили в сверхъестественную возможность воздействовать танцем на последующие события, что по современным понятиям явная чепуха. А я вам на это отвечу, что, во-первых, они все-таки отчасти и в самом деле воздействовали на последующие события. Не потому, конечно, что им помогали сверхъестественные силы, а потому, что, танцуя, они проходили телесную и душевную подготовку к будущей охоте и к будущему бою, и эта подготовка потом сказывалась. А самое главное, даже если первобытные люди и переоценивали практическую пользу от искусства в том или ином конкретном случае, они, несомненно, были правы, считая искусство средством воздействия на жизнь, хоть и слишком прямолинейно понимали такое воздействие.

Наши предки занимались искусством всерьез, и в старинных танцах, которые описывают этнографы и историки первобытного общества, точь-в-точь как в самых замечательных произведениях искусства нового и нашего времени, можно обнаружить две спорящие друг с другом стихии. Можно опознать в них жизнь как она есть, подчас до едва уловимых деталей, опознать запечатленную натуру и одновременно опознать того (или тех), кто эту натуру запечатлел, опознать художника, воспринимающего жизнь, его отношение к этой жизни, его пожелания и требования.

Порой говорят, что натура ничего не значит, что в искусстве важно и дорого только самобытное лицо, самобытный взор художника, а жизнь и так известна всем. Но ведь художник не с луны свалился, и, когда он открывает нам даже самые сокровенные свои тайны, он признается в своих потаенных отношениях с жизнью, говорит о жизни, помогает углыдеть в ней то, чего прежде не замечали, понять то, чего прежде не понимали, понять если не жизнь во всей ее сложности, то хотя бы жизнь таких людей, как сам художник. Никого всерьез не занимают сочинения, в которых нет и следа жизни, в которых нет попытки хоть что-то из нее воссоздать. Где нет никакого подражания жизни, нет искусства, есть только странная забава.

Порой говорят, что, напротив, художник в искусстве ничего не значит, он, дескать, просто умелец, мастер, выучившийся ловко запечатлевать натуру как она есть. Говорят, что важна только сама натура, а усилия художника поделиться своим отношением к жизни, не служащие тщательному подражанию натуре, только мешают разглядеть жизнь. Но ведь и мы не с луны свалились. Мы живем этой жизнью, и, если не обнаруживаем в искусстве ничего, кроме того, что знаем сами, разве только какие-то незначущие подробности, если не обнаруживаем в картине жизни чужого опыта, чужой мысли, чужого чувства, мы ничего существенного о жизни тоже узнать не можем. И сочинения, в котором нет следов другого человека, художника, преобразившего известное прежде и озарившего его новым светом, тоже никого всерьез не занимает... Где нет такого художественного преображения, тоже нет искусства, а только странная, хоть и другая, забава.

Но в танце первобытных людей было уже и то и другое. Они запечатлевали и немногие, но важные мгновения жизни, и свое отношение к ней, свое стремление воздействовать на жизнь. Стремление быть не просто листьями, носимыми ветром, но творцами своей жизни и судьбы было важно для людей уже в те далекие времена. Поэтому они и обращались за помощью к силам, которые мы теперь называем сверхъестествен-



Античный рельеф.



Античный рельеф.

ными, но которые первобытному человеку казались совершенно естественными. И люди не только сами совершали танцевальные действия, но верили, что духи и демоны, обитающие вокруг, у которых они искали поддержки, воздействуют на природу таким же точно образом. И не только люди, но и боги начинали танцевать.

У древних мексиканцев все боги танцевали. Их изображали с бубенцами на ногах и непременно в сопровождении музыкантов. И пусть у других народов не все боги танцевали, все же танцующие боги были везде. Танцевал древнеиндийский бог Шива. И даже в суровой религии Ближнего Востока, где бога не дозволялось изображать, не то что вообразить танцующим, царь, поклоняясь этому богу, скакал и плясал перед ним. И конечно, танцевали боги древних эллинов.

Главными предводителями греческого танца были два несхожих и никак меж собой не связанных бога — Аполлон и Дионис. Были они, правда, не танцовщиками, но все же покровителями танца. Аполлон возглавлял муз, девять богинь, опекавших различные искусства, в числе этих богинь была и муза танца — Терпсихора, — она считалась младшей. Дионис почитался как бог виноделия, бог растительности и вообще плодородия, бог творящей природы. И за ним шла пестрая и шумная свита, неистово плясавшая.

Хотя и Аполлон и Дионис покровительствовали танцу, и сами греки, и еще больше люди, позднее размышлявшие о греческом мире, обычно противопоставляли их друг другу. Аполлона чтили аристократы, и он считался их защитником, а Дионис был, так сказать, земной бог и числился сыном земной женщины. Его больше почитал простой народ.

Аполлон считался воплощением гармонии. И в древности и позднее искусства под его дланью, и танец в частности, должны были отвечать принятым нормам прекрасного. А под рукой Диониса, напротив, запреты нарушались, и люди выплескивали во время дионисий то, чем были полны, с неумеренностью экстаза.

Современная наука возводит происхождение театра к культуре Диониса, но на здании Большого театра, первого театра нашей страны, застыла колесница, которой правит бог Аполлон. И ведь два начала обнаружилось еще в искусстве первобытных людей. Одно, изменяя наружность, придавало желаемые черты внутреннему миру человека, другое выворачивало внутренний мир, изменяя наружный облик.

Из празднеств в честь Диониса, где люди вспоминали его рождение и его страдания, оплакивали его смерть и радовались его воскресению, родился театр. Сперва свита Диониса плясала и пела, то печально, то весело, но на первый план все чаще выходили разговоры актеров, изображавших богов и героев. И по мере развития греческого театра все больше и больше значило в нем слово, речь, которой актеров наделял драматург, а танец все больше отступал на задний план, становился фоном, сопровождением. Из танцевальных по преимуществу празднеств родился не танцевальный театр, не балет, а словесный театр, драма.

Первоначально танец, музыка и поэзия были для греков не разными искусствами, а одним, единым. Еще в классическую эпоху его нередко обозначали словом «музыка», имея в виду вовсе не одну лишь музыку в нашем понимании, но искусство муз как целое. Для обозначения этого единого искусства употреблялось и слово «хорей», происходившее от вошедшего и в русский язык слова «хор», только обозначавшего не столько коллективное пение, сколько коллективный танец. Танец был поначалу основой этого единого эмоционально-выразительного искусства.

В языке европейских народов слово «хор» вошло давно, обозначив по-русски поющий коллектив, а по-немецки и вообще музыкальный коллектив; вошло и слово «хорей», обозначившее стихотворный размер с плясовым ритмом, и слово «хоровод» — массовое плясовое действо с пением. И все же греческое слово «хорей» воскресло еще раз. В 1701 году француз Рауль Фейе опубликовал трактат «Хореогра-

фия, или Искусство записи танца», но очень скоро слово «хореография» стало обозначать само искусство танца или, еще точнее, искусство сочинения танца. Сегодня хореография — это не способ записывать танец, а искусство писать танцем, говорить танцем, как в древности писали картинками,— такое письмо ныне зовется пиктографией.

Греция и даже Рим так и не узнали балета. Но мы не напрасно поныне пользуемся греческими корнями слова «хореография». Важно и другое. Ныне балет, пожалуй, единственное искусство, как в старину, дорожащее единством греческой «музыки» — мусического искусства. Он вобрал в себя и хорею (хореографию), и музыку, и поэзию. Современный балет живет не столько их единством, сколько их союзом и взаимодействием, предполагающими буйное развитие каждого, и все же мы поныне, точь-в-точь как некогда греки, воспринимаем их в балете единым целым.



ДАЙТЕ КРУГ, ШИРЕ КРУГ

*Глава III, из которой выясняется, что общего и какая
разница между танцами для собственного удовольствия
и танцами для удовольствия других*

Гармонист ударил вдруг...
— Дайте круг!
— Шире круг!
— Расступитесь!
— Шире!
 Шире!
— Эх, дай на свободе
Разойтись сгоряча!..
Гармонист гармонь разводит
От плеча и до плеча.
Паренек чечетку точит,
Ходит задом наперед,
То присядет,
То подскочит,
То ладонью, между прочим,
По подметке
Попадет.
И поднесет ладонь к груди:
— Ходи, ходи!
Ходи, ходи!

Все это происходит на свадьбе, куда попал герой поэмы Александра Твардовского Никита Моргунок. Но парень, выбивающий чечетку, танцует не для заезжего гостя и не для знакомых гостей, он хочет «разойтись сгоряча» да выманить в круг «девочку бедовую», за которой в этот круг выйдет и старуха Тимофеевна, а за ней и сам

угодивший на чужую свадьбу Никита. Действие поэмы происходит самое раннее году в тридцатом. Все то же самое можно было увидеть и за сто лет до того, и в наши дни. И конечно, люди, выбегающие на середину круга и заводящие танец, ни на одно мгновение не думают, как думали наши далекие предки, что от самого по себе танца что-то переменится наяву — будет удачным урожай или станет счастливой жизнь новобрачных. Мы живем совсем не так, как жили в первобытные времена. Но одно осталось прежним: чтобы отдаться тем чувствам, которые им овладели в этот праздничный день, чтобы полнее испытать их, ощутить их силу, понять то, что смутно колышется в душе, человек должен сам, собственной персоной, вырваться вперед и пойти в пляс. Ему мало смотреть, как это делают другие. Вот ведь старухе Тимофеевне, казалось бы, и посидеть можно, поглядеть, как молодые девушки пляшут, да и ловкости и живости прежней нет, конечно, у нее, но она знает, что, только выйдя в круг и пройдясь по нему, как в молодые годы, она в полную меру приобщится к празднику, испытает чувства, которыми он дышит.

Вся жизнь, казалось бы, стала другой, а нужда в личной причастности по-прежнему важна для людей. Искусство возникло как собственное занятие людей, как их самодеятельность. Наши первобытные предки очень бы подивились, узнав, что мы ходим в театр, где одни танцуют, а другие сидят на своих местах и только смотрят. Что мы собираемся в больших залах, где в одном углу музыканты играют на разных инструментах, а люди, заполнившие зал, только слушают. Что у нас в огромных зданиях стены завешаны картинами, залы заставлены скульптурами, но никто им не молится, никто не приносит жертв, люди только останавливаются перед ними, смотрят на них и идут дальше. Первобытный человек ощущал искусство, лишь участвуя в его сотворении. Это было общее дело всех людей общины, или всех мужчин-охотников, или другой какой-то группы. Люди сами сочиняли и исполняли свои танцы, и смысл танца состоял не в том, чтобы его увидеть, а в том, чтобы в нем участвовать.

Эта потребность не оставляла людей никогда и не оставляет поныне. Поэтому из поколения в поколение люди передают друг другу свои танцы, младшие учатся у старших, соседи делятся опытом, перенимают пляски друг у друга. Самые старые из этих танцев мы называем народными, и кто не знает, что полонез — это польский танец, полька — чешский, лезгинка — лезгинский, фанданго — испанский! У каждого народа, у каждой области есть свои излюбленные танцы, живущие с незапамятных времен. А люди их все еще танцуют!

И мало того, что танцуют старые, традиционные танцы, изобретают все новые.

После первой мировой войны по земле распространились возникший в Америке фокстрот и выросшее в Южной Америке из старого испанского танца танго.

А после второй мировой войны также пошел по свету и шейк, и твист, и множество других танцев, которые обычно не называют народными, а только современными или салонными, но танцуют их миллионы людей, целые народы.

Но, удовлетворяя изначальную жажду причастности, человек уже давно стал воспринимать в искусстве иное. Он боролся за жизнь вместе с другими людьми и общую судьбу людей, с которыми жил вместе, ощущал как свою. В тесном родственном кругу, еще не до конца ощущая единичную значимость каждого отдельного человека, наш предок понемногу приобщался к тому, что испытывал другой, примерял его особенную судьбу на себя. Не зря в языке возникают слова «сочувствие», «сострадание», «совесть». Человек научился чувствовать не только то, что происходит с ним самим, но и то, что происходит с другим человеком, научился ставить себя на место другого человека и другого человека на свое место. То есть он научился думать о чужом опыте, как о своем, и о своем опыте, как о чужом, и это открыло перед искусством неведомые горизонты.

Как известно, человек и вообще-то стал человеком благодаря тому, что неустанно трудился. Труд был не только тяжелым, но разнообразным, и человечество бы с ним не совладало, если бы уже и в самые давние времена разные люди не стали делать разные дела, и благодаря этому каждый смог совершенствоваться в своем деле. Все вроде бы согласны: не начини люди разделять работу между собой, не начини они совершенствоваться в разных работах, не обрети они разные профессии, ни наука, ни промышленность, ни даже сельское хозяйство и думать не могли бы о том высоком уровне, который стал им доступен в наши дни.

А искусство? Разве могло бы оно создать такие замечательные творения, если бы ограничилось самодеятельностью, если бы человек приобщался к искусству, только принимая прямое участие в его создании? Нет, не напрасно и в искусстве с незапамятных времен шло разделение труда, и занятие искусством тоже становилось профессией. Греки не видели большого различия между скульптором и плотником, оба считались ремесленниками, но все-таки это были разные ремесла. Уже в древности говорили о ремесле поэта, певца, артиста, музыканта, танцовщика. Сегодня искусство называют ремеслом чаще всего, чтобы его унижить (иногда, впрочем, это такое унижение, про которое говорят: «Унижение паче гордости»). Назвать искусство ремеслом — то есть сказать, что искусство сводится к знаниям, умениям и навыкам, конечно нельзя, в искусстве непременно есть и нечто большее, и об этом большем не раз и не два придется еще вспоминать. Но именно ради этого большего искусства и сегодня требует от тех, кто им занят, умений, знаний и навыков, свободного владения своей техникой.

В понятие, означаемое словом «технэ», от которого происходит наше слово «техника» и которое у греков означало «искусство», они не включали того, что мы сегодня называем творчеством; искусство и было для них умением. Художник, по их понятиям, ничего не должен был выдумывать сам и уж совсем не должен был быть оригинальным. Ему надлежало работать как положено, по установленному образцу, канону, а для этого надо было быть особенно искусным.

Многое переменилось в нашем понимании искусства. Мы уже не требуем соблюдения канонов. Все чаще мы ждем от художника оригинальности. Но чтобы быть оригинальным, требуется не меньше, а еще больше умения. Как только выясняется, что оригинальность художника произошла случайно, от его неумелости, даже если эта оригинальность пришлась кстати и по вкусу публике, его обычно оттесняют люди, делающие то же самое, но более искусно, более умело. Когда нет единого канона, единого правила для всех художников, умения, которыми они владеют, не похожи одно на другое. Они могут быть совсем разными, и часто один художник не умеет того, что умеет другой, и оба кажутся друг другу неумейками. Но, не берясь никому предписывать, какое именно умение ему необходимо, мы должны согласиться, что какое-то умение непременно необходимо, и без умения, без того, чтобы что-то — что именно, решает сам художник и те, кто ценит его работы, — делать умело, никакого искусства нет.

Но если умение — обязательное условие искусства, выходит, и здесь нужны навыки, происходящие от постоянного занятия своим делом, и, при прочих равных условиях, человек, занятый своей профессией изо дня в день, работающий систематически, отдающийся делу целиком, не отрываясь надолго на другое, лучше им овладевает, нежели тот, кто занимается им от случая к случаю. Профессионализация танца была непременным условием возникновения балетного театра.

А стихия бытового, народного, салонного танца продолжала жить своей жизнью. Возникающий балет не отгораживался от нее, обращался к ней как к источнику и вовлекал в себя любителей. Но опорой балетного театра танец мог стать, только в полной мере превратившись в профессию, в дело, которому отдают себя целиком.



АКРОБАТЫ, ЖОНГЛЕРЫ И СКОМОРОХИ

Глава IV, где есть возможность познакомиться с настоящими артистами

Замечательный русский мыслитель Николай Гаврилович Чернышевский говорил: «История — не тротуар Невского проспекта». Невский проспект был главной улицей Петербурга и поныне считается в Ленинграде главной улицей. От Московского вокзала до Адмиралтейского проспекта он тянется, никуда не сворачивая. Тротуары на нем широкие, ровные, и, если бы не обилие транспорта, пересекающего главную улицу, да не толпы людей, высыпавших на нее в любое время дня, ничто бы не мешало по ней гулять и сегодня, а во времена Чернышевского и впрямь не мешало. Идешь себе по тротуару в совершенной уверенности, что ни ям, ни колдобин, ни рытвин, ни канав, ни спусков, ни подъемов не будет, а впереди, сперва далеко, а потом все ближе и ближе, маячит, как желанная цель, золотая игла Адмиралтейства и парящий над ней золотой кораблик. Вот Чернышевский и хотел сказать, что ход истории ничего общего с такой прогулкой не имеет. И ход истории искусства тоже.

Мы только что обнаружили в далекой древности все необходимое для возникновения дорогого нам искусства. Вот оно, казалось бы, возникает, вот почти уже возникло. Ан нет! Вся жизнь Европы (а мы интересуемся Европой не потому, что в других местах не было ростков балетного театра — конечно, были, подчас даже более пышные, — и все же только в Европе в конце концов возник балет как вполне самостоятельное и важное для людей искусство) вдруг переменялась. Эту перемену обозначают по-разному: кто говорит о крушении Римской империи, кто о нашествии варваров, кто о наступлении феодализма, — но нам, может быть, важнее всего помнить, что переменялась не только жизнь людей — переменялись их взгляды и понятия о жизни, переменялось самое место искусства в жизни. В средние века ему

пришлось служить религии и, уж во всяком случае, ей не перечить. И оказалось, что разные искусства далеко не в одинаковой мере к такой службе способны.

Утвердившаяся в Европе религия особенно ценила слово, ее главной святыней были литературные сочинения, истории, притчи, изречения, авторами которых числились святые, а то и сам бог, под диктовку которого святые писали. И положение остальных искусств определялось тем, в какой мере они могли помочь слову, подтвердить его или сделать более доходчивым. Танец менее всего подходил новой религии и был на долгие годы оттеснен на периферию жизни, а то и вовсе запрещен.

Но и в церкви издавна шел внутренний спор о том, как обходиться с нарушителями запретов. Одни требовали жестоких наказаний для ослушников, жгли людей на кострах, убивали без разбору, чтобы уцелевшим было неповадно, а другие призывали к терпимости, мало того — искали пути, чтобы полюбившееся людям находило место и в церкви и влекло людей туда. Поэтому иногда внутри церкви или на церковной паперти устраивали спектакли, подобные театральным. Изредка в этих спектаклях находилось место для танца. В середине двенадцатого века на церковной паперти ставили религиозную пьесу «Действо об Адаме», и черти, встречавшие Адама и Еву в аду, исполняли веселую пляску. Такое, понятно, бывало не часто, но если можно было плясать на церковной паперти, тем более могли уцелеть от давних времен народные пляски. Люди танцевали дома, на праздниках, и церкви приходилось это терпеть.

Но танец не поощрялся и оставался в лучшем случае безнаказанным. Танцу посвящали жизнь разве что бродячие актеры, в каждой стране именовавшиеся по-своему. Во Франции — жонглерами, в Германии — шпильманами, на Руси — скоморохами. Число их стало расти, когда начали расти города, и бродячие труппы перебирались из одного города в другой.

Сперва каждый и танцевал, и пел, и на каком-то инструменте играл, и по-разному забавлял публику. Но публика ждет от вновь прибывающей в город труппы все большего совершенства, и в борьбе за него лучшим средством, естественно, оказывается разделение труда. И среди жонглеров, и среди скоморохов кто-то посвящает себя прежде всего танцу, и снова, хоть на иных началах, чем когда-то в античности, начинают свой путь профессиональные танцовщики. Они набираются умения. Неведомыми путями до них доходит опыт античных танцовщиков и акробатов. Жонглеры бывали виртуозами и нередко владели приемами, отличающимися ныне профессиональный классический танец от бытового. Они выворачивали ноги, вытягивали носок, умели при прыжке задерживаться в воздухе. Их танец был, как теперь говорят, техничным, в нем было немало акробатических движений.

Потом, когда возникнет балетный театр, когда танцевать для публики будут только артисты-профессионалы, всю жизнь посвятившие танцу или даже одной какой-то его разновидности, связь театрального танца с нетеатральной акробатической техникой не прервется. Все новые и новые движения акробатов будут вовлекаться в танец, и строгие ценители, не помнящие или не знающие, как сложился танец, восхищающийся их сегодня, будут презрительно говорить о новшествах: «Это акробатика!» Не будем же забывать, что танец с самого начала питался акробатикой, хотя, чтобы превратиться в истинного танцовщика, акробату многого еще надо было набраться.

Танцовщики-профессионалы, зарабатывающие танцем на хлеб, бродили по всей Европе. Ватаги наших скоморохов забредали порой в Италию. Мы не очень много знаем о скоморохах: ведь и на Руси церковь их не жаловала. И работа, и самая их жизнь была полузаконной, хотя временами их звали к княжеским и даже царским дворам.

Говорят, сам царь Иван Грозный плясал со скоморохами, празднуя очередную



Скоморохи. Миниатюра из Радзивилловской рукописи XV в.

казнь. Если вы видели фильм великого советского режиссера Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», то помните, должно быть, во второй серии пляску. Это одно из самых замечательных мест фильма. Конечно, эту сцену сочинил современный режиссер, а танцы под его руководством поставил современный балетмейстер Ростислав Захаров, но это не выдумка. До нас дошли рассказы о подобных плясках.

Поньше спорят, можно ли считать скоморохов актерами в современном смысле, ставили ли они целые пьесы или были только музыкантами, певцами и плясунами. Но уж что плясуны они были отменные, никто не сомневается. Да и пословица говорит: «Всяк спляшет, да не как скоморох». Это, конечно, не о каждом скоморохе, а о том, для которого танец стал профессией.

Секретарь голштинского посольства, побывавшего в Московии, Адам Олеарий рассказывал о плясках скоморохов, которые ему случилось увидеть при дворе царя Михаила Федоровича: «Русские не берутся за руки и не водят друг друга, как это делают немцы: у них мужчины и женщины пляшут сами по себе, отдельно. Пляска их состоит большей частью в движениях руками, ногами, плечами и бедрами. При этом, особенно женщины, берут в руки пестрый платок, машут им вокруг головы и, топя ногами, остаются больше на одном месте». Скоморошья пляска вбирала в себя мотивы народного русского пляса, но доводила их до истинной виртуозности и выбивая дробь, то есть ритмично отстукивая ногами танцевальный рисунок, и пускаясь вприсядку. При дворе Михаила Романова плясун Иван Лодыгин даже получал зарплату за то, что учил «танцам и всяким потехам». Он был первым на Руси учителем танца. А раз появилось профессиональное обучение танцу, значит, он и в самом деле становился профессией.

Но замечательное искусство русских скоморохов на долгие годы было забыто, а сами они в большинстве погублены. Тишайший царь Алексей Михайлович в 1648 году разослал специальные грамоты, которыми строжайше запрещалось «всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми». Грамоты такие рассылались не впервые, но на сей раз действовали особенно строго. Музыкальные инструменты скоморохов велено было ломать, а их самих бить

кнутом и батогами. Лишь немногих царь, любивший позабавиться, оставил при своем дворе, да кого-то, тоже для собственных развлечений, попрытали некоторые бояре. Искусством, доступным народу, скоморошество уже не было.

Такая же судьба до поры могла ожидать и французских жонглеров и немецких шпильманов, тоже гонимых церковью и зачастую беззащитных. Но в Европе забрезжил свет новой эпохи, которую принято называть Возрождением. Нет общепризнанной даты ее начала, но, если вспомнить, что в 1265 году родился первый поэт нового времени Данте, можно будет считать, что новая эпоха всерьез о себе заявила в конце XIII — начале XIV века.

Опять переменялась жизнь всех искусств, и, может быть, более всего перемена сказалась на танце. Прежде бывший беззаконным жителем, он теперь обрел, наконец, право на существование. Правда, существование его не скоро еще стало вполне самостоятельным, но дорога выпрямилась, и можно проследить, как понемногу, еще без мысли о том, куда дорога приведет, без заранее поставленной цели, складываются предпосылки к возникновению балета.

Историки, глядящие в прошлое из настоящего, любят показывать закономерный рост нынешних явлений. Но современники еще не знали, что вырастет. В средние века в дни некоторых церковных праздников люди ходили по городу с молитвой, свещая по дороге религиозные обряды, шли, как у нас говорили, крестным ходом. Изредка в такой процессии разыгрывалась игровая сценка на религиозный сюжет, и уж совсем редко в нее вплетался церемониальный танец. Возрождение сделало религиозные процессии более пышными, они вбирали в себя все больше прежде недозволенного. А главное, все больше становилось светских празднеств, и праздничное действо на улице или за трапезой все чаще украшало себя танцами. И светские празднества все больше оттесняли религиозные.

Танцмейстер Бергонцио де Ботта в 1489 году устроил на свадебном пиру миланского герцога целый спектакль. Ясон и аргонавты накрыли обеденный стол золотым руном, выразив сперва свое восхищение молодой парой. Затем вышел Меркурий и рассказал, как удалось ему похитить у Аполлона тучную телку, которую между тем в жареном виде ставили на стол, и три группы танцовщиков, танцуя, сопровождали ароматное блюдо. Потом перед столом прошла Диана, окруженная нимфами, неся «сердце Актеона». За ней появился Орфей, спевший хвалу юной герцогине. Потом Тезей со свитой и Аталанта пляской изобразили охоту на дикого калидонского вепря, убили его и преподнесли герцогу. Потом на колеснице, влекомой павлинами, в залу въехала Ирис, а за ней самые разные боги стали предлагать бесчисленные яства. И вот начался балет богов моря и рек Ломбардии, боги подавали пирующим рыбу. А когда трапеза окончилась, зрелище все равно продолжалось в таком же роде. И хороводом граций предводительствовал Гименей.

Подобных празднеств описано немало. С годами они усложнялись, подчинялись какой-то одной теме, связывались более или менее целостным рассказом. И чем сложнее становились празднества, тем больше вовлекались в них профессиональные танцовщики, каких сперва можно было встретить только среди жонглеров. Эти празднества сопровождались музыкой, в них не только танцевали, но и пели и что-то разыгрывали. Соединяя разные искусства в нечто единое, люди опять начинали искать согласия меж ними. Музыка замедлялась — танцевали медленнее; потом вдруг ускорялась и танцевали быстрее; от быстрого танца опять переходили к медленному, от медленного опять к быстрому, и от этих переходов менялось настроение гостей и зрителей.

Музыка и сама в ту пору очень заметно изменилась. Все больше значило в ней само по себе звучание инструментов, а не одного только поющего голоса, произносящего слова молитвы или застольной песни. Проникали в душу уже не только и даже не

столько эти слова, сколько само по себе звучание музыки, имевшей уже и самостоятельную ценность. И танец, обретая согласие с музыкой, тоже начинал искать в себе самостоятельную ценность. Танцовщик не просто что-то изображал, чему-то вторил, но играл своим телом, как музыкант своим инструментом. Возникающий в ту пору танец порой даже и называют инструментальным, подчеркивая сходство происшедшего в развитии танца и в развитии музыки.

Но у танцовщиков во все времена инструмент был совсем особенный. Если музыкальные инструменты, самостоятельные предметы из дерева или меди, со струнами из металла или животных жил, поддавались основательной переделке к лучшему, если их специально изготавливали замечательные мастера, то инструмент танцовщика, его тело, никак нельзя переделать или заменить другим, можно только развить те свойства, какие в нем есть от природы. Музыкантом и в давние времена мог и ныне может стать всякий, кто овладеет инструментом. Конечно, и для этого нужно кое-чем обладать от природы — иметь, к примеру, хороший слух, то есть различать высоту каждого звука в соотношении с другими. У пианиста или скрипача пальцы и вообще руки должны обладать определенными свойствами, а у кларнетиста или флейтиста — и легкие, и глотка, и губы. И все-таки звук издает не прямо человек, а инструмент — специально созданная для звучания машина. Танцовщиком же может стать только тот, кто от природы обладает подходящим инструментом — телом, способным к инструментальному танцу. Ему нужно от природы иметь не только способность овладеть инструментом, но и самый этот инструмент.

Скажут, что в таком же положении певец. И в самом деле, он — в этом смысле — ближе всех к танцовщику, он тоже сам себе инструмент. Но инструмент певца — только некоторые органы: гортань, глотка, нос, уши, легкие. А инструмент танцовщика — именно все его тело. И оно должно быть безупречно, как инструмент. Важно, чтобы танцовщик в нужную минуту давал своему телу абсолютно точные команды, но, может быть, еще важнее, чтобы тело откликалось и выполняло его команды, а такая способность в огромной мере предопределена природой. Танцовщик ограничен возможностями своего тела.

Ими ограничен не просто каждый по отдельности танцовщик. Даже и возможности самого совершенного тела не беспредельны, и, главное, мы не знаем всех его возможностей, мы их лишь понемногу, постепенно узнаем. Если музыкант может совершенствовать не только приемы игры, но и самый свой инструмент, сделать из другого материала струны или изменить корпус струнного инструмента, его резонансный ящик, и добиться этим лучшего звучания, то танцовщику дано лишь развивать уже имеющиеся в его природном инструменте качества, и для него овладение приемами танца становится важнейшим способом совершенствования своего инструмента. История танца — это история накопления все новых и новых приемов. Конечно, при этом нередко забываются и выходят из обихода старые, которые потом воскрешают или изменяют. И все-таки развитие танцевального искусства предполагает какое-то совершенствование танцевального инструмента — тела танцовщика.

С началом Возрождения, уже в первых празднествах, куда включали разные народные танцы, где использовали разные приемы жонглеров, танцовщики и сочинители танца все свободнее соединяли движения из разных сфер в нечто единое. Движения постоянно соединялись по-новому, по-разному, танцовщику приходилось не только выполнять их по отдельности, но твердо помнить, как они следуют друг за другом и как задумано переходить от одного движения к другому, от одной позы к другой.

Едва ли не первый «Трактат об искусстве танца» написал в 1463 году Гульельмо Эбрео. Гульельмо считался в свое время виднейшим учителем танцев и хореографом.



Сандро Боттичелли. «Весна».

В своей книге он подробно описывает празднества, завоевавшие широкую известность. Он подсказывает танцовщикам, как согласовать движения с музыкой, и дает полезные советы музыкантам, которые хотели бы сочинить музыку для танцев. Он пишет о содружестве музыки и танца и о том, какие огромные возможности есть у этого содружества: оно помогает исполнять танцы любого народа в свойственной ему манере, а также «сочинять танцы согласно своей фантазии и таланту».

Уже в те давние времена, когда и балета еще, собственно говоря, не было, проницательный хореограф ощущал надобность не только вовлечь в обиход танцовщика существующие народные танцы и расширить репертуар, но и сочинять новые танцы специально для того, чтобы показывать их зрителям. Он писал: «Добродетель танца — действие, вызывающее наружу движения души, согласные с гармонией размеренной и превосходной, которая проникает через наши уши к уму и сердцу, возбуждая сладостные чувства, заточенные вопреки природе и через танец пробивающиеся наружу и становящиеся явными».

Конечно, «заточенные вопреки природе движения души» становились явными не только в танце. Великая живопись и скульптура Возрождения представляют их в изобилии, и порой мы обнаруживаем на картинах не только изображение предвосхищающего балет празднества или даже прямо танца, но и самый дух танца, те его свойства, которые, казалось бы, только в живом танце запечатлеваются.

Взглянем на картину знаменитого флорентинца Сандро Боттичелли «Весна». На ней изображены мифологические фигуры: бог Меркурий, богиня Венера, богиня Флора, Зефир, нимфа, грации. Но что на картине происходит? Ответить не так-то просто. Картина изображает не событие, а как бы цепь эпизодов, и хоть картина называется «Весна» и мы в самом деле видим на ней весеннюю зелень, на деревьях висят яркие оранжевые апельсины, каких весной не увидишь. Точно так же и человеческие фигуры, изображенные на картине, не просто участвуют в каком-то едином действии. Общий смысл картины складывается не из одного действия, а из взаимодействия тех обособленных состояний, в которых пребывает каждый из изображенных персонажей по отдельности. Но это не просто сумма, сложение разных сообщений.

В фигурах, изображенных на картине, можно увидеть всего лишь символы, ведь и в самом деле для круга ученых и писателей, к которому принадлежал Боттичелли, Меркурий был воплощением здравого смысла, Венера символизировала небесную любовь и отчасти отождествлялась с девой Марией, матерью Иисуса, а Зефир и нимфа воплощали земные чувства. Вполне возможно, что художник думал об этом, строя свою картину. Но то, что он хотел сказать, доходит до нас не потому, что мы можем узнать символическое значение изображенных фигур или догадаться о нем. Ради того, чтобы мы угадывали загадки, не было нужды братья за кисть, можно было написать «здравый смысл», «духовная любовь», «земное чувство», и мы поняли бы, что хочет сказать нам автор, но мы бы ничего не ощутили. Нужно видеть изображенные фигуры, расположенные именно так, как они изображены и расположены.

На первый взгляд картина состоит из двух одинаково построенных половин: слева, если стоять лицом к картине, — одинокая фигура Меркурия, а следом за ним три грации; и точно так же справа — опять одинокая фигура Венеры и за ней снова три фигуры: Флора, нимфа и Зефир. Уже в этой симметрии сразу бросается в глаза внутренняя асимметричность. Повторяя и в правой и в левой половине картины одинаковые композиции, сопоставляя их, а не выравнивая по общему для обеих центру, художник помещает в центр картины Венеру и подчеркивает сознательность такого решения тем, что над ней парит стреляющий Амур. Уже этим Венере, духовной любви, отдано предпочтение перед Меркурием — здравым смыслом. Но существенно и другое. Восемь фигур не просто стоят перед зрителем — они как бы проходят перед его взором, двигаясь справа налево, и, следуя этим путем, мы погружаемся в смену внутренних состояний. Зефир и преследуемая им нимфа не только полны земного чувства, но и воплощают его с необычайной экспрессией: Зефир резко склоняется к нимфе, а она, убегая, едва не падает на Флору. Флора же, выступающая вперед, осыпана живыми цветами, как некая движущаяся клумба. Венера, стоящая в глубине, противостоит этой земной троице грустной отрешенностью от реальных страстей. Она словно бы навек отделена от земной жизни, и можно поверить, что в самом деле в виде Венеры изображена Симмонетта Веспучи, в которую был влюблен Джулиано Медичи, младший брат знаменитого Лоренцо Великолепного. Симмонетта умерла двадцати трех лет, как раз перед тем, как Боттичелли принялся за картину. Но художник не ограничивается тем, что изображает в контрасте с пылкими страстями идеальную возлюбленную. По другую сторону Венеры танцуют три грации, но изображены и расположены они совсем иначе. Боттичелли изображает граций не только прекрасными, но и свободно парящими и вместе с тем вздымающимися на полупальцах, как уже было принято в танце той поры. Однако танец этой группы целомудренных созданий опознается не только по явно танцевальным движениям, а и по взаимному расположению фигур, образующих некий замкнутый круг, в котором танцующие грации, поддерживая одна другую, готовы поменяться местами. Этот круг, который может парить до бесконечности долго, противостоит первой, земной группе не только грациозностью и внутренней лирической сосредоточенностью, но и тем, что ему нет конца, он может пребывать вовеки, а там, в земном порыве, представлено мгновение.

Весна, или безвременно умершая Симмонетта, остается между коротким земным порывом и вечным восхищением душевной красотой, проступающей сквозь гармоничные тела граций. А впереди граций — Меркурий, он ведет этот странный хоровод, подняв свой жезл, — согласно мифу, подняв его, он мог принести человеку безмерный дар. Какой же дар он несет на сей раз? Да ведь таким даром была для Джулиано Медичи встреча с Симмонеттой Веспучи! Вот уже и нет ее, но чувство, ею возбужденное, живет в душе не только как воспоминание о налетевшем, подобно ветру,



Эдгар Дега. «Голубые танцовщицы».

порыве, но и как непреходящее, навеки оставшееся чувство прекрасного. По странности судьбы вскоре после того, как Боттичелли закончил картину, Джулиано Медичи был убит заговорщиками.

В эту картину стоит взглядеться не только потому, что она прекрасна. Мы не вспомнили всего хорошего, что можно о ней сказать, мы всматривались только в расположение фигур, ни слова не сказав о самом главном в живописи — о колорите, о цвете. Но это расположение фигур для нас теперь особенно важно. Мы видим, что оно само по себе полно смысла, что, располагая на холсте как будто отдельные, никак не связанные друг с другом группы людей, художник на самом деле открывает нам сложнейшую систему сменяющихся внутренних состояний и значение этих перемен, не вмещающихся в одно простое изображение. Такое мышление сменой композиций необыкновенно близко к балету, где группы персонажей и отдельные персонажи начнут двигаться и будут сами изменять свое взаимное расположение, придавая своему движению все более глубокий смысл.

Можно предполагать, что Боттичелли, да и другие художники Возрождения, видели празднества, которые устраивались в ту пору, видели танцы, которые на них исполнялись, и многие картины, а уж «Весна» Боттичелли наверняка, отмечены влиянием этих празднеств. Но в то же время они сами оказывают влияние на будущий балет. Искусства идут, взявшись за руки, и то, что порой пробивается в одном как яркая, но частная особенность, в другом со временем становится неперенным свойством. Таким свойством стало для балета соотношение движущихся фигур между собой. И странное дело, когда через четыреста лет после Боттичелли француз Эдгар Дега писал своих голубых танцовщиц, он, должно быть, и не вспоминал о великом итальянце, и все же они чем-то неуловимо схожи с тремя грациями. К этому времени классический балет сделал соотношение изменяющих свои позы и заменяющих друг друга фигур обычным приемом, и Дега чутко его запечатлел как свойство балета.

В Италии времен Раннего Возрождения пробивались еще первые ростки умения

размышлять о жизни, сопоставляя человеческие группы. Нет нужды удивляться, что оно возникло в Италии. Именно здесь античная культура сохранила более всего памятников, и именно здесь начались толчки к новому образу жизни, отвергающему феодальное угнетение. Об этом рассказывают во всех учебниках истории. Но была и еще одна причина столь бурного расцвета искусства. Италия на исходе средневековья была раздроблена, она не подчинялась одному-единственному центру, и крупные города, почти как в Древней Греции, жили по-своему, открывали в искусстве свое.

Мы привыкли думать о раздробленности как о бедствии, и действительно, когда в конце XV века в Италию хлынули французские завоеватели, она узнала дурные стороны раздробленности. Но благодаря тому, что Флоренция жила иначе, чем Венеция, а Венеция иначе, чем Рим, Италия Возрождения пережила не только расцвет искусства, но и несметное его разнообразие. Мы не думаем, были ли эти города столицами больших государств, мы восхищаемся самобытностью оставленного ими, да мы ведь и у себя в стране знаем примеры такого, казалось бы, обособленного, но не провинциального, а великого искусства. В нашем Новгороде или Пскове тоже по преимуществу все свое, местное, новгородское или псковское. У итальянцев в средние века и долго еще потом не было своей Москвы, которая бы объединяла и обороняла страну. Италию покоряли толпы завоевателей — немцев, французов, австрийцев; даже и русские войска во главе с Суворовым прошли по итальянской земле. Но в Италии было много Флоренций и Венеций, и отчасти благодаря этому она покорила своим искусством весь мир.



В ГЛАВНОЙ РОЛИ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО

*Глава V, повествующая о том, почему балет так поздно
открыл двери зрителю и что за этими дверьми
покамест происходило*

Вот, казалось бы, в Италии и родится наконец балет! Ан нет, история и в самом деле не тротуар Невского проспекта. Подобно тому как некогда из преимущественно танцевальных поначалу представлений в Древней Греции родился драматический театр, в Италии из них родился оперный. Танец остался в нем частью, фоном, подсобным средством, но на самостоятельность и независимость не претендовал. Кто знает, сколько еще веков пришлось бы дожидаться рождения танцевального театра, балета, и какой народ сумел бы его создать на пустом месте?

Но к счастью, если в культуре какого-либо народа возникает что-то важное и великое, оно рано или поздно становится достоянием других народов. Культура греков уже в давние времена распространилась чуть ли не по всему известному им миру, вплоть до Индии. Вот и у итальянцев другие народы обильно перенимали новые открытия. И где только не обнаруживаются итальянские следы! Но обильнее всего набирались тогда итальянского французы.

С конца XV века более шестидесяти лет французские короли жаждали покорить раздробленную Италию. Итальянцы сопротивлялись варварам — так они называли французов; расширению Франции противодействовали другие европейские страны, и в конце концов завоевателям пришлось уйти. Но уже в ходе долгих войн побежденные итальянцы учили победителей-французов своим законам. Завоеватели были поражены культурой, которую увидели за Альпами, и стали ее заимствовать. Король Франциск I пригласил в Париж самого Леонардо да Винчи, предоставив ему

для жительства дворец, и Леонардо оставался во Франции до конца дней. Десятки и сотни итальянцев потекли на север, обретая при французском дворе широкое поле деятельности. Чего только не перенимают у них в ту пору французы! И прежде устраивали придворные празднества, но итальянцы сделали эти празднества стройней и складней, а танцы в них стали виртуознее. Из Италии едут в Париж музыканты и учителя танцев. Чему только не учатся французы! Но как это всегда бывает, свободная переимчивость не только не препятствует самобытности культуры, но открывает ей новые, неведомые прежде пути. Нет на свете народа, культура которого не испытала влияния других культур, и все-таки каждая культура остается самобытной.

Итальянские танцовщики блистали импровизационной свободой и личной виртуозностью, и зрители глядели прежде всего на солиста, на его персональное мастерство, на его особенные свойства, — в итальянской опере главным тогда тоже было сольное пение. Французские ученики не сразу попевали за виртуозностью итальянцев, тем более что танцу учились еще не столько как профессии, сколько для развлечения, им овладевали не будущие танцовщики, а нынешние придворные. Празднества, выплескивающиеся в Италии на улицу, во Франции оставались дворцовыми. Это тоже не редкость: зарубежную культуру власть имущие часто заимствуют для себя одних. Но время шло, и французы не только отчасти теряли свойственное итальянцам, но и прибавляли к уцелевшему свое.

Итальянцы принесли во Францию фигурные танцы — так назывались массовые танцы, где группы танцующих образовывали разные геометрические фигуры: то квадрат, то треугольник, то круг. У итальянцев такие танцы были всего лишь фоном для солистов, французы обнаружили в фигурных танцах самостоятельное достоинство. Их привлекал не прямой выплеск чувства в сольном танце, а гармония линий, возобновлений, повторных фигур, перерастание одной в другую в меняющихся ритмах. Это был уже не фон, а самое главное в представлении. Выразительность отдельного движения отступала перед выразительностью композиции.

У итальянцев танец теснее всего был связан с изобразительными искусствами. У французов новое искусство привлекало поэтов, и под влиянием Пьера Ронсара фигурные танцы начали уподоблять свои композиции композициям стихов — тому тонкому соотношению ритмов и чувств, которое живет в стихотворении за словами и придает словам дополнительный смысл. Ронсар принадлежал к знаменитой группе поэтов «Плеяда». Другой член этой группы, Жан-Антуан де Баиф, основал в 1567 году Академию поэзии и музыки, стремясь по примеру античности сообразовывать ритмы стиха и ритмы музыки и побуждая тем самым к все более изысканной сообразности ритмов музыки и танца. Влияние поэтов «Плеяды» на французский балет придавало ему цельность, он переставал быть собранием интермедий, отдельных сценок, как это бывало по преимуществу у итальянцев, и жаждал обладать единым смыслом и даже единым сюжетом.

Первым балетом такого рода считается «Комедийный балет королевы» («Цирцея»), его сочинил итальянец Бальтазарини ди Бельджойозо, или, как его звали во Франции, Бальтазар де Божуайе, в 1581 году. Если исчислять возраст современного балета от тех дней, балету чуть больше четырехсот лет и, не считая кино, он рядом с музыкой, поэзией, живописью, архитектурой — самое молодое искусство.

В 1581 году уже ни Ронсар, ни другие видные поэты не причастны к организации придворных зрелищ, и в новом спектакле не оказалось желанной им стройности и строгости. Но сочинение итальянца Бальтазарини все же набралось уже и французского духа. Это был цельный спектакль на сюжет из гомеровской «Одиссеи»: волшебница Цирцея держит людей в плену и обращает их в животных, а боги —



Пьер Ронсар.

сперва Меркурий, затем Минерва и, наконец, сам Юпитер — идут на нее войной, побеждают и возвращают пленникам свободу.

Спектакль продолжался чуть не шесть часов, танцы в нем занимали не более четверти, преобладали вокальные номера и диалоги без музыки. До балета в современном понимании было еще очень далеко. Смысл танцевальных фрагментов невозможно было бы понять без слова, сказанного или пропетого. Но танцы были уже не украшением и не развлечением — они были важной, часто даже важнейшей частью целого; иногда в танце свершалось действие, иногда в нем проступали чувства и настроения героев. На первый взгляд это были прежние фигурные танцы, но то, что прежде возникало, лишь чтобы радовать глаз красотой, теперь, найдя свое место в целом спектакле, дышало внутренней динамикой, волнением и движением чувства.

Если вкратце сказать, что же тогда родилось и отчего слово «балет» (по-итальянски «танцевать» — ballare, по-французски — baller) вошло с тех пор в обиход, придется признать, что новым было прежде всего построение спектакля. Танец и его значение изменились, подчиняясь этому новому построению. А музыка, непременная участница балета, даже и не переменилась. Это была обычная танцевальная музыка, ее прилаживали к спектаклю, но роль ее была сугубо подсобной. Между тем в рождавшейся одновременно опере именно музыка определяла все прочее — и стихотворный текст, и само построение.

Балет родился при дворе, его участниками были придворные. Заключительный общий танец дриад и наяд в спектакле «Цирцея» возглавляла королева, которой балет был посвящен. И это вовсе не было редкостью. Король Людовик XIV с тринадцати лет принимал участие в балетах и его появление среди мифологических фигур тоже подчеркивало величие королевской власти. Пятнадцать лет он выступил в роли Солнца в «Королевском балете Ночи», показанном на сцене Малого Бурбонского дворца по случаю победы над Фрондой, и за королем, еще лет двадцать продолжавшим участвовать в балетах и прожившим долгую жизнь, навсегда сохранилось прозвище Король-солнце. Придворный балет служил утверждению королевского величия и славы.

Жившее сперва лишь при дворе, искусство расширяет понемногу ряды своих зрителей, на балеты допускается публика. Однажды, еще при отце Людовика XIV, набилось столько зрителей, что королева не могла пройти и не попала на спектакль. В балетах выступают уже не только придворные, но все больше профессиональные танцовщики. По мере того как



Джованни Баттиста Люлли.

представление выходит за рамки двора, женские роли начинают исполнять мужчины. Меняется и облик балетов.

В «Королевском балете Ночи» роль юной грации исполнил впервые выступавший на сцене молодой итальянец Джованни Баттиста Люлли. Он был не только танцовщиком, но и виртуозно играл на скрипке и на гитаре и очень рано проявил способности к сочинению музыки. По некоторым сведениям, он принимал участие в сочинении музыки уже для «Балета Ночи». Слова «принимал участие» не должны нас смущать: в ту пору музыка балета сочинял не один человек, как обычно в наши дни, и уж, во всяком случае, ее сочинителей никто не считал главными авторами балета. Люлли, пожалуй, был первым, кто понял, как много музыка в балете может значить. Прежде музыку для новых танцев подбирали, если подходящей не было — сочиняли новую. Люлли стал, как правило, сочинять музыку для всего балета в целом, и уже это придавало осмысленность и единство всей композиции. Но может быть, еще важнее оказалось то, что балетную музыку сочинял танцовщик. А хореографом балетов Люлли был Пьер Бошан, талантливый музыкант, отец и дед которого были скрипачами. Сложилось редкое даже для тех времен сотрудничество: композитор сам был танцовщиком, а хореограф сам был музыкантом, — и между музыкой и танцем возникло более глубокое взаимопонимание.

Люлли и Бошан прибавили к картинным выходам танцующих и групповым фигурным танцам, так сказать, танцевальную арию, в которой грация, смена настроений и темпов проявлялись уже не только переменами в строении групп, а гораздо больше переменами в танце одного танцовщика, от которого требовалась теперь истинная виртуозность. На французской сцене тоже начинают появляться виртуозы, набравшиеся ловкости у итальянских артистов и у собственных акробатов. Все более важную роль в танце играет прыжок. Подымаясь в воздух, совершая там отчетливые движения, танцовщик — это делал и сам Бошан и многие другие — захватывает зрителя не только грацией, но и темпераментом, и энергией. Стремление к согласию с музыкой, которой Люлли придавал новые формы, потребовало от танца большого разнообразия и, стало быть, более усовершенствованной техники. Основой балета по-прежнему остается фигурный танец, но и он становится разнообразнее, ритмы, а вместе с ними и фигуры меняются все более причудливо.

Именно в эту пору французский балет начинает по-настоящему дорожить танцовщиками-профессионалами. Возродив участие в балете придворных дам, Бошан открывает дорогу на сцену и профессиональным танцовщицам, хоть женский танец был тогда еще не так сложен, как мужской.

В 1661 году в Париже открывается Академия танца, которой надлежало поддерживать хорошее и препятствовать дурному. Конечно, как любые академии в искусстве, она больше препятствовала созданию новых, чем помогала сохранению существующих ценностей. Сцену она мало чем обогатила и лет через двадцать перестала существовать даже и чисто юридически. И все же ее открытие — знак той роли, которую танец занял в театре.

Существеннее оказалось открытие в 1669 году Королевской академии музыки, в наше время известной под названием Большой Оперы или даже просто Оперы. Вскоре предприимчивый Люлли купил выданный королем патент и стал властелином нового театра. Главное место в нем действительно заняла опера, которой Люлли все больше и больше себя посвящал, но и в его операх важны были балетные сцены. Самое существование профессионального театра, игравшего поначалу в разных помещениях, преимущественно в Пале-Рояле, где все же показывались и балеты, на долгие годы стало примером для всего мира.

Подлинное становление балетного театра началось в эпоху классицизма. Свойственное этому стилю стремление к логичности и разумности побуждало и танец

к осмысленному драматургическому строю. Но и другие составляющие балета искали осмысленного взаимодействия. В балетах Люлли танец и музыка, должно быть, впервые стали настоящими партнерами, поощряющими друг друга. Дело не ограничилось тем, что музыка подлаживалась к танцу или, наоборот, хореограф старался воспроизвести в танце то, что уже существовало в музыке, соблюсти ее ритмы или как-то повторить в танцевальных формах музыкальные. Состязаясь с музыкой, хореограф Бошан стремился полнее использовать собственные возможности танца.

Танец и музыка связаны уже тем, что они протекают во времени, текут параллельно, мы слышим музыку и видим танец, откликаемся и на совпадения, и на различия потоков. Но сам по себе танец живет в пространстве. Танец часто называют музыкой для глаз, имея в виду сближение того, что мы видим, и того, что мы слышим. Но ведь то, что мы видим, и само по себе обладает некоей гармонией, то есть движения танца не случайно чередуются, а непременно осмысленно соединяются, параллельно и последовательно, опираясь на какую-то систему, благодаря которой только и может возникнуть в танце содержание. Поэтому и сами движения танца должны были составить систему, а не случайный набор.

На деревенском празднике плясун может вставить в свой танец любое движение, лишь бы оно в данный момент отвечало его настроению. Балетный театр начинается там, где движения упорядочиваются, и, пожалуй, первым, кто упорно занялся их систематизацией, был Пьер Бошан. Систему свою он не выдумал, он, скорее, собирал, соединял движения, известные задолго до него, но, соединяя их, придавал им такую форму, чтобы они легко сопоставлялись и перекликались друг с другом.

До Бошана танец был по преимуществу массовым и располагался на сцене, так сказать, горизонтально, изображая на плоскости сцены разные фигуры. Теперь вошедший в сольный танец прыжок вверх противопоставляет горизонтальным движениям и положениям вертикальные, и пространство сцены осваивается полнее.

Чем разнообразнее становились движения, тем больше была нужда в системе. И вот у Бошана танцовщики с самого начала становятся не как кому удобно, а ставя ноги в одинаковое положение, и такое единообразие можно потом выдерживать во всех остальных движениях, а значит, и всякое сознательное нарушение единообразия, малейший оттенок движения станет заметным, будет внятн и танцовщику, который должен его выполнить, и зрителю, который должен его увидеть.

Систематизация движений позволяет хореографу пользоваться не только резкими сменами фигур танца и его темпов, но и заменами движений на едва отличающиеся. И уже от этого возможности хореографа вырастают. В сущности, тут-то и начинается балет в истинном смысле, отсюда мы и ведем историю классического танца. Именно с этой поры зрителя все больше захватывает индивидуальное мастерство танцовщика. Имена Пьера Бошана и его учеников Луи Летанга и Луи Гийома Пекура, а позднее Мишеля Блонди и Жана Баллона звучали в XVII веке так, как звучат для нас имена Юрия Соловьева и Владимира Васильева.

Создавая свой балет как самостоятельное искусство, живущее партнерством музыки и танца, Люлли и Бошан не напрасно сотрудничали с величайшим драматическим поэтом XVII века Мольером. Новый балет не только заимствовал у словесной драматургии сюжеты, но учился у нее композиции, учился осмысленно связывать и сопоставлять отдельные эпизоды сюжета. Некоторые комедии Мольера — это комедии-балеты, где драматические сцены чередуются с танцами. Таковы «Докучные», «Брак поневоле», «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной», поставленный уже без Люлли.

В XVII веке, провидя свои самостоятельные возможности, сам танец тянулся к драматическому сюжету, к драматическому построению, к танцевальному театру. Вот опять же, казалось бы, тут и возникнуть балету как мы его сегодня понимаем. Но

пора еще, видимо, не пришла, и, хотя Мольер сохранил пристрастие к балету до конца дней, балет продолжал жить так, как его устроили Люлли и Бошан, дорожа их нововведениями, повторяя и развивая их, но не совершая того шага, который был этими нововведениями подготовлен и который Люлли и Бошан чуть не совершили вместе с Мольером,— шага к самостоятельному балетному театру.

И так продолжалось более ста лет. Открытия Люлли и Бошана, начиная с классического танца, утвержденного ими под названием «серьезного» или «благородного», даже подвергались потом нападкам как помеха драматическому содержанию и отображению жизни. Французский балет XVII века положил начало понятиям о канонических основах, о незыблемых правилах сценического танца, без которых самостоятельный балетный театр не мог бы существовать. А практическое создание такого театра долго противостояло канонам и боролось с ними.



ДРУГОЕ ВРЕМЯ — ДРУГИЕ ПЕСНИ

Глава VI, рассказывающая о том, как тяжело дается равноправие, а заодно и о том, когда балету праздновать день рождения

Время шло, и балет не ограничивался Францией. Он не только продолжал, хотя и более скромно, жить в Италии, но возник и в Англии, и в Голландии, и в Швеции, и в Дании, и в Польше, и в Австрии, а потом и в России. Да и в самой Франции он не довольствовался уже столицей. Если в столице каноны, заложенные Люлли и Бошаном, продолжали в XVIII веке укрепляться, то на окрестных сценах все чаще действовали реформаторы, стремившиеся к драматической цельности и готовые порой ради нее пренебречь тем, что обрела парижская сцена.

Целостный, драматически осмысленный балет начали создавать англичане. Англия пережила буржуазную революцию, когда французская абсолютная монархия еще была в полной силе. Уже одно это привело в балет более широкий круг зрителей, чем во Франции. Английский хореограф Джон Уивер спорил с теми, кто видел в балетном театре простое развлечение, пусть изысканное и изящное. Ссылаясь на опыт античности, опираясь на опыт итальянцев, Уивер сочинял пантомимные спектакли на темы античной мифологии. Решив отказаться от объяснительной помощи слова, сказанного или пропетого, Уивер не оставил танец без попутного толкователя. Занимаясь не только практикой, но и теорией, Уивер разделял театральный танец на серьезный и гротескный, менее регламентированный, но уверял, что необходим еще и третий вид танца — сценический. Сценическому танцу была отведена главная роль: именно он должен был придать спектаклю целостность, сделать то, что тогда не под силу было ни серьезному, ни гротескному танцу.

То, что Уивер называл сценическим танцем, не было его изобретением, но никогда прежде не называлось танцем, а называлось пантомимой. Искусство пантомимы существовало с незапамятных времен и не напрасно обозначалось греческим словом, значащим «всему подражающий». Позами, жестами, мимикой, то очень похожими, а то нарочито подчеркивающими особо выразительные черты, актеры без слов изображали человеческое поведение, и пантомима всегда была популярна. Ее любили в Древнем Риме, ее ценят в наши дни, и пантомимы американца Чарли Чаплина или француза Марселя Марсо имеют успех во всем мире. Пантомима существует как самостоятельное искусство с особыми законами, о которых нужен особый разговор. Но пантомима издавна служит и драматическому театру, и оперному, и даже цирку, если нужно что-нибудь объяснить без слов. И понятно, что едва танец стал освобождаться от объясняющего слова, он сразу же схватился за пантомиму.

Она вроде бы родственница: мало того, что словами не пользуется, но еще и, как сам танец, говорит движениями человеческого тела. Однако и у родственников очень часто различаются характеры, и, поселившись вместе, они не всегда ладят, даже если друг друга поддерживают. Родства для взаимопонимания мало. Порой чужие люди, соседи, даже иногородние, а то и люди других национальностей, иностранцы, ближе, чем родные братья и сестры. И в балетах Уивера, и позднее пантомима верно служила танцу, но танец зачастую возлагал на нее непосильные задачи. Чтобы совладать с ними, она то совсем уж примитивно копировала жизнь, то, напротив, слишком уж плоско стремилась восполнить слово.

Вместо понятного каждому жизненного жеста на балетной сцене распространился совсем другой жест, который можно было понять, только заранее зная, что он означает. Такой жест позднее назвали условным. Он дожил чуть ли не до наших дней и все усложнялся. В начале века в петербургском Марининском театре, если надо было сказать, что кто-то умер, скрещивали руки на груди, — следовало понимать, что это покойник лежит в гробу со скрещенными руками. А то объясняли знаками и вещи позамысловатей. Например, чтобы сказать: «Тебя здесь будут судить!» — надо было вытянуть руку с указательным пальцем, что означало «ты», потом указать на пол, что означало «здесь», и, наконец, покачать руками, изображая весы. А весы — это всякий, кто ходил в балет, знал — были не просто весы, а весы Фемиды, греческой богини правосудия, и обозначали они суд. Уразуметь все это было трудновато. Но зрители выучивались понемногу такой грамоте, а с ее помощью можно было, не произнося ни слова, показать целый спектакль, изобразить действие и положить начало самостоятельному танцевальному театру.

Конечно, в восемнадцатом веке балетный театр еще не был таким, как в начале двадцатого, сценические жесты были совсем иными, но и тогда зрителю надлежало знать употребляемые жесты и то, какие страсти они выражают. Пантомимные балеты Уивера имели большой успех. В те дни там же, в Лондоне, жил великий английский художник Уильям Хогарт. Он был лет на двадцать моложе Уивера, но умерли они почти одновременно. Хогарт писал серии картин из современной жизни. Написанные маслом, они копировались и распространялись в виде гравюр. Появились серии гравюр «Карьера мота», «Модный брак», «Прилежание и леность» и много других. Каждая серия состояла из нескольких картин, каждая картина была эпизодом серии, актом бессловесной пьесы. Эти серии картин порой называют сатирическими комедиями, разыгрываемыми на бумаге, на холсте. Современники замечали сходство этих нарисованных комедий с пантомимами, со сценическими танцами Уивера. Дело не в том, кто у кого — Хогарт у Уивера или Уивер у Хогарта — набирался примеров и вдохновения. Сопоставляя современников, определить, кто на кого влиял, всегда трудно. Но важно, что оба они жили, если смотреть из балетной столицы — Парижа, — в провинции, в Англии.



Людовик XIV — Солнце.
«Королевский балет Ночи».

Не стоит, однако, думать, что судьбы решаются только в столицах. Еще великий Рим пренебрежительно судил о диких нравах варваров, а вскоре стал столицей родившейся на Востоке религии. Балет, казалось бы, создан для столиц, он рождается при королевских и герцогских дворах, но история развития балета — одновременно история его распространения. Он то и дело укореняется в новых местах, в провинциях, куда балетмейстеры и актеры уезжали, не сыскав места в столице, на заработки, содрогаясь от дикости местного зрителя, не ценившего того, что могли бы оценить парижане.

И вдруг оказывалось, что эти-то провинции становились балетными столицами, и все начиналось сначала. Да и сам Париж, первая балетная столица, стал столицей трудами заезжих итальянцев. А потом парижский балет и вообще стал меркнуть, самое значительное в балетной жизни происходило в Копенгагене, где балет появился куда позднее, и еще больше в Петербурге, который щедро делился с Москвой. В последней трети девятнадцатого века Петербург надолго стал балетной столицей мира, и Ленинград долго оставался ею. А новые балетные центры все продолжали появляться, и сегодня нет единой балетной столицы, диктующей моды и образцы, как некогда Париж и Петербург. Европейский балет теперь есть и в Америке, и в Японии.

В любом балетном центре сегодня одинаково смешно сказать и «Настоящий балет только у нас!», и «Настоящий балет только за границей!». Но в дни Уивера Париж все еще был балетной столицей, хотя балет и распространился уже по французским, немецким и прочим городам и всюду мысль о самостоятельности балета, о чисто балетных спектаклях уже носилась в воздухе. Больше всех для ее осуществления сделал француз Жан Жорж Новер.

Он знал о работах Уивера, хоть и не видал их. Он побывал в Англии, когда Уивер еще жил, лет через двадцать после показа его последнего балета. Ученики и последователи Уивера работали и в Париже — в Итальянской комедии и в Комической опере. Новер читал книги Уивера. Но говорить о прямой преемственности нет оснований, хоть опыт других англичан был Новеру дорог и мимика великого драматического актера Дэвида Гаррика его поражала.

Новер тоже мечтал, чтобы балет стал самостоятельным, но только не перестав быть балетом. И конечно, важно, что он знал, сколь многим для самостоятельной жизни балет уже овладел, хоть и не умел еще распорядиться. Важно, что у Новера за плечами был опыт парижского театра, которого не было в такой мере



Гаэтано Вестрис.



Комедийный балет королевы. Общий вид зала.



Пьер Бошан.



Жан Доберваль.

у других реформаторов. А ведь именно парижский балет отказывался признать Новера и сопротивлялся его реформам.

Новер был парижанин до мозга костей, он родился в Париже, там обучался танцу, там начал танцевать. Но только на склоне лет, да и то не долго, довелось ему сочинять свои балеты в парижской Опере, хоть там он готов был работать бесплатно. Иногда можно услышать, что Новер сам виноват, что парижские танцовщики не любили его за то, что он будто бы не дорожил их виртуозностью и чуть ли не требовал от нее отказаться. Но известно, что самый блестящий виртуоз Парижа Гаэтано Вестрис, названный богом танца, систематически ездил к Новеру в другие города, выступал у него там, а потом переносил его балеты на парижскую сцену. Балеты Новера пришли в Оперу задолго до него самого, и перенес их туда первый виртуоз Парижа. Размолвки, непонимание и вражда между хореографом и танцовщиками в балете не редкость, об их причинах еще придется потолковать. Новер был первым, но отнюдь не последним, кто хлебнул из этой чаши. Дитя столичного балета, он тоже развивал столичные достижения далеко от столицы. Столица довольна собой, а Жан Жорж Новер едет по городам французским и зарубежным — в Лион, в Штутгарт, в Вену, в Лондон. Штутгарту, столице герцогства Вюртембергского, небольшого немецкого государства, Новер подарил балетную славу, а Штутгарт дал Новеру возможность испытать свои идеи. Театр в Штутгарте был огромный — в нем помещалось четыре тысячи зрителей, — другого такого, пожалуй, и во всей Европе не было.

Когда великие идеи носятся в воздухе, чтобы понять, что человек сделал сам, надо помнить, каким воздухом он дышал, что имел возможность брать из воздуха. Когда Новер обучался танцу, блестящее Французское королевство начало создавать, что предостоят перемены. Еще никто не знал, как жизнь переменится. Еще никто не думал, что перемены совершит гильотина. Еще казалось, что

людей можно убедить жить разумно. Еще казалось, что все дело в том, чтобы объяснить, как жить, просветить, и все наладится само собой. То время так по сей день и называют эпохой Просвещения.

Просветители как бы новыми глазами взглянули на окружающую жизнь и стали судить, соответствует ли она здравому смыслу как они его понимали. В этой проверке они бывали порой бесстрашны. Оглядывая жизнь, они не могли миновать театра, а озирая театр, не могли проглядеть балет. Искусство, считали они, должно подражать природе, но чему же подражает балет? Балет, говорили они, ничему не подражает, его включают в спектакли для забавы. И храбрейший из просветителей Жан Жак Руссо открыто глумился над балетом: «Танцами сопровождаются самые важные события жизни. Танцуют священники, танцуют солдаты, танцуют боги, танцуют дьяволы, даже на похоронах танцуют». Это казалось ему смешным, и, спрашивая: «Чему же подражает это искусство?», он решительно отвечал: «Да ничему!» Особое негодование вызывали у него претензии балета на самостоятельность: «Не довольствуясь тем, что танцу отведено существенное место в музыкальном произведении, пытаются сделать его основой!» Много ядовитых слов сказал Руссо о танцевальных сочинениях, уверяя, что и как забава танец надоедает, и вывод его был таков: «Чтобы танец не приедался зрителю, искусные сочинители должны позаботиться о том, чтобы пьеса была скучной».

Не оставив от балета камня на камне, уверяя, что он противоречит и природе и здравому смыслу, Руссо находит лишь одно объяснение тому, что такое искусство все-таки существует. Дело, оказывается, в том, что французы — большие насмешники, «им больше нравится осмеивать, чем рукоплескать; удовольствие, которое они испытывают, наводя критику, вознаграждает их за скучный спектакль, — им куда приятнее подшучивать над ним, выйдя из театра, нежели с



Жан Батист Мольер.



Жан Жорж Новер.

удовольствием на нем присутствовать». Вот какие идеи носились в воздухе.

Конечно, не все были так смелы и последовательны, как Жан Жак, которого не зря ведь называют отцом революции, начавшейся через десяток лет после его смерти, но среди людей, считавших себя мыслящими, цивилизованными, передовыми, презрение к балету было повальным. И среди балетных людей не все отмахивались от овладевшего умами и вошедшего в моду просветительского движения. Были и такие, кто понимал, что в идеях просветителей есть доля правды, и желавшим упразднить их искусство, объявлявшим его пустым и чуть ли не непристойным они отвечали, что балет вовсе не обязательно должен быть таким, как нынче в королевском театре.

Реформаторы обличали балет с той же страстью, что и далекие от балета просветители. В тот самый год, когда Новер переезжает из Лиона в Штутгарт, в 1760-м, и в Штутгарте и в Лионе впервые выходит его поныне живая книга «Письма о танце и балетах», не раз переиздававшаяся и пополнявшаяся. О современном балете Новер пишет почти так же беспощадно, как Руссо напишет в напечатанном год спустя романе «Новая Элоиза», отрывки из которого вы только что прочли. Но Новер-то не может, подобно Руссо, решить, что человечество отлично обойдется без балета. Ему-то надо доказать, что балет не сводится к нелепостям, что он может жить вечно и быть искусством не хуже других. Вот он, в отличие от Руссо, и не пренебрегал тем, что балет уже умел, уже накопил, уже испробовал, уже понял. Может быть, не все ему удалось распутать в своем сочинении и тем более в своих постановках. Но вечное уважение тех, кто счастлив, что балет в те годы не погиб, Новер заслужил уже тем, что ощутил, как все в нем не просто, и не только не рубил сплеча, но то и дело спохватывался и вспоминал, что надлежало сберечь. Его потом винули в непоследовательности. Но в этой непоследовательности и была отчасти его сила. Уивер, выступивший ранее, был куда последовательнее. А непоследовательный Новер в борьбе за осмысленность все же не отказался от танца, который высмеивали многие просветители.

Все было в самом деле не так просто. Просветители призывали следовать здравому смыслу, но ведь богом классицистов, с которыми они воевали, тоже был разум. Просветители призывали следовать природе, но ведь и классицисты указывали на природу как на источник всякого искусства. Слова «природа», «разум» повторялись, а значение их менялось решительным образом, но только ведь и слова уцелевали не случайно. Они и в самом деле охватывали и то, что имели в виду одни, и то, что имели в виду другие, только охватывали не полностью, частично, одной стороной.

Классицисты не напоказ пользовались словом «разум», они не зря призывали строить искусство разумно, не зря все раскладывали по полочкам, систематизировали, приводили в порядок. Не затем они затевали эту мучительную работу, чтобы всего лишь насадить правила и запреты, как получилось потом. Порядок в искусстве они заводили, чтобы запечатлеть порядок, существующий в мире. А мир — и в этом было великое открытие эпохи — не казался уже хаотической свалкой случайностей, в нем был свой порядок, люди поверили, что порядок разумен, и это было правильно в том смысле, что между вещами и явлениями и впрямь есть некоторая связь, что события происходят не по прихоти, а по причине, заключенной внутри этого порядка. Величайшие философы века — Декарт, Спиноза, Лейбниц, — думая о разумном устройстве мира, вели человечество к постижению законов этого мира. Именно они и их единомышленники прежде всего и положили начало современной науке. Разум, которым дышало искусство классицизма, был воплощением самого понятия о закономерности, которое люди в то время постигли.

С течением времени выяснилось, что открывшиеся законы не так абсолютны и не так вместилины. Что тысячи фактов жизни, и в частности общественной жизни



Жан Доберваль и Мари Аллар. Балет «Сильвия».

в предреволюционную пору, в них не вмещаются, им явно противоречат, и тогда отвлеченному разуму все чаще стали противопоставлять конкретный здравый смысл. Превыше правила стало его конкретное приложение. Подчас это приложение оказывалось не только частным исключением, но опрокидывало и само правило, утверждало другие правила. Когда классицисты звали подражать природе, они тут же указывали на пример античности, и самая природа постигалась ими по примеру древних греков. Просветителям это потом казалось нелепостью, и они, конечно, были правы, но ведь оглядка на древних вызвана была не косностью, а желанием увидеть в природе действительно существенное, не случайный ветерок, не случайное происшествие, а суть. Природа и уж тем более общество были куда разнообразнее, чем выявилось в древности, но необходимость и в новое время отличать существенное от случайного не отпала.

Точно так же просветителям были смешны рассуждения о разумно устроенном мире, о царящей в нем гармонии. Они видели, как неразумно живут люди, как несправедливо построено человеческое общество, и Вольтер навсегда высмеял философа Панглосса, с которым то и дело случается беда, а он всякий раз твердит: «Все к лучшему в этом лучшем из миров!» Сказать, что мир устроен разумно, было невозможно. Но просветители объясняли, как устроить его разумно, а потом оказалось, что их рецепты и обещания тоже не привели к безмятежной гармонии, и над просветителями потом смеялись почти так же зло, как просветители над классицистами. Между тем истина, до которой долго еще оставалось идти людям, состояла в том, что закономерно вовсе еще не означает разумно и тем более хорошо, что причинность и справедливость — не одно и то же.

Если догадки о том, что законы природы и законы общества не обязательно считаются со стремлениями и понятиями отдельного человека, и приходили в голову бедному сочинителю танца Жану Жоржу Новеру, то, видимо, гораздо реже, чем многим другим блестящим умам той поры. Скорее, он в силу своей еще только возникавшей профессии хореографа, сочинителя балетов, ощущал, что в мире должен существовать какой-то, может быть, и не такой гладкий, как хотелось бы, порядок,

просто потому, что порядок должен существовать в танце, потому что танец воплощает в себе порядок и только в этом порядке составляющие его элементы, кажущиеся по отдельности нелепыми, обретают смысл.

Руссо восклицал: «Какое значение менуэта, ригодона, чакконны в трагедии?» Другой великий просветитель, Дени Дидро, с такой же настойчивостью говорил: «Я очень хотел бы, чтобы мне объяснили, что означают такие танцы, как менуэт, паспье, ригодон, аллеманда, сарабанда?» Поньше люди спрашивают: «А что означает такой прыжок? А что такой? А передвижение танцовщицы на пальцах? А ее вращение вокруг себя на одной ноге?» На эти конкретные вопросы никто не мог дать определенный ответ. Могли только сказать, что аллеманда — танец немецкий, а сарабанда — испанский. Но зрителю балета хотелось знать, что означает тот или иной танец в конкретном балете, который он смотрит. А что означает сарабанда, если ее вдруг начинают танцевать на балу, где до сих пор танцевали только французские танцы? Может быть, она и означает, что новые гости приехали из Испании? Это, конечно, самое простое значение танца, но иногда и оно важно. Вот в балете «Лебединое озеро» на балу, который устроила владетельная принцесса, задумавшая женить сына, прежде просто танцевали разные танцы — испанский, неаполитанский, венгерский, мазурку. А в новой постановке этого старого балета, осуществленной в Большом театре Юрием Григоровичем, на старую музыку поставлены новые танцы. Каждый из них танцуют невесты, прибывшие из разных стран, и мы узнаем в танцах девушки и ее свиты народные движения и понимаем, что эта невеста — итальянка, эта — испанка, эта — венгерка, эта — полька, эта — русская.

Из каких только стран не прибыли в маленькое немецкое княжество знатные невесты! А принц и не смотрит на них, он помнит про девушку-лебедя из страны, которой нет на географической карте, про девушку, которая живет в его душе.

И в длящемся добрых двадцать минут выборе невест национальные движения важны уже не просто для того, чтобы по ним опознать, кто перед нами, но чтобы, опираясь на это знание, уразуметь вещи более сложные.

Руссо и Дидро хотели непременно отыскать конкретный смысл в каждом танце самом по себе. Они настойчиво спрашивали, чему он подражает. Никто не мог им ответить: объекты подражания, в известной мере уцелевшие в танце, потерялись в глубокой древности, и часто уже невозможно установить, откуда взялись те или иные движения в народном танце, да и не ради воспоминаний о первобытных временах заходили на сцене народный танец. И тогда философы решили, что никакого смысла в танце нет. А Новер помнил, что благородный, или, как мы теперь говорим, классический, танец, каким его создал Пьер Бошан, образовал систему. Можно — Новеру казалось даже, что нужно, — все в этой старой системе переломать, перестроить, сделать по-новому, но и новое должно было составить систему.

Новера часто называют просветителем, последователем Дидро, но это только часть правды. Новер стал просветителем, но остался классицистом. Он не случайно призывал вглядываться в жизнь, а сам по-прежнему ставил балеты на античные темы: «Смерть Геракла», «Медея и Ясон», «Горации и Куриации» и все в таком роде. Героями балетов Новера были древние греки и римляне. Новер не отказывался от накопленного — отчасти в подражание античности — арсенала движений, которые знал Бошан и которые прибавились после него. Он обличал танцовщиков, которые демонстрировали публике эти движения только для того, чтобы показать, как ловко они их выделывают. Но стремился он не к тому, чтобы сделать танцовщиков неловкими, а к тому, чтобы балет, оставаясь балетом, мог ответить тем требованиям, которые предъявили к нему просветители. Новер понимал, что нелепо упразднить танец ради того, чтобы объявить, что балет походит на обыденную жизнь, что он ей



Жан Баллон и Франсуаз Прево.

подражает. В конце жизни он так и писал: «Смею думать, что все усилия балетмейстеров, не направленные на развитие танца, суть усилия бесполезные, даже губительные».

Да и с самого начала он искал внутри танца то, что могло послужить поставленной цели. Он говорил прямо: «Я разделяю танец на два вида: первый — танец механический или технический; второй — танец пантомимический или действенный. Первый говорит только глазам и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Все это представляет только материальную сторону танца. Вторым, обычно называемым действенным танцем, является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придает ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением».

Скажем сразу, Новер несколько пренебрегал возможностями танца, названного им механическим или техническим. Механическим или техническим было тогда, скорее, исполнение танца, который Новер в других случаях называл дивертисментным, то есть развлекательным.

Последователи Новера различили и в дивертисментном танце духовную сторону. Да и сам Новер в своих балетах от дивертисментного танца не вовсе отказывался. Но он остро ощутил, что, живя по-прежнему, балет не может стать в полной мере самостоятельным, независимым театром.

Когда просветители и сам Новер говорят, что в танце, завещанном Бошаном и Люлли, нет духовности, они, конечно, неправы. С давних пор танец запечатлевал настроение и состояние действующих лиц и самую смену их разных настроений. Включая танец в оперу как подсобное средство, им обогащали духовную плоть оперы, а вовсе не просто развлекали зрителей, иначе пришлось бы принять всерьез шутку Руссо и думать, что тогдашняя опера нестерпимо скучна. Но оперы тех лет, в отличие от балетов, нам известны, и можно убедиться, что оперы Люлли, Рамо или Глюка никак уж не скучны.



Роз Дидло и Шарль Дидло на сцене.

Но чего действительно не было в танце времен Бошана — это действия, а театр, все равно: драматический или музыкальный, оперный или балетный, — это действие прежде всего. Нет действия — не может быть театра, он возникает лишь тогда, когда свершается переход от одного чувства к другому, когда мы видим событие не остановленное, как картина, а свершающееся, развивающееся, на наших глазах рождающееся, достигающее своей полноты. Театр выясняет, какие вопросы событие задает герою и как он на них отвечает. Тут танцу времен Бошана был бессилён, он вопросов не ставил и на них не отвечал. Такой танец, чтобы выжить на театре, нуждался в помощниках. Он нуждался в том, чтобы опера и драма взяли на себя сообщение о событиях, ставящих вопросы героям, тогда и он мог внести свою лепту в театральное представление, внушить зрителям подходящие обстоятельства чувства.

Новер, подобно Уиверу, отказывался от слова и соединял танцевальные фрагменты пантомимой, но память о сокровищах французской балетной сцены удерживала его от чрезмерной прямолинейности, от уверенности, что балету для независимости достаточно заменить слова бессловесными знаками. Условный жест он пылко отвергал.

Он вообще ратовал за естественность и, называя свою пантомиму уже не сценическим, как Уивер, а действенным танцем, все яснее понимал, что она и в самом деле должна преобразиться в новый, невиданный род танца.

Название «действенный танец» принадлежало не Новеру. Его еще раньше пустил в оборот французский писатель Луи де Каюзак, сочинивший статью о балете в «Энциклопедии» просветителей и книгу «Танец старинный и современный, или Исторический трактат о танце». Но Новер старался на практике создать действенный танец, сделать так, чтобы из самого течения танца было понятно, что происходит, и не надо было объяснять происходящее жёстями. Как это было сделать? Очевидно, надо было так построить танец, чтобы о происходящем говорила сама смена его частей. Еще Каюзак писал, что можно просто показать танцующих фурий, богинь мщения, и в танце зритель ощутит их ярость, а можно последовательно изобразить



Шарль Дидло.



Сальваторе Вигано.

ярость танцующих фурий, их нападение на героя, его сопротивление и, наконец, новый гневный напор фурий,— тогда зритель увидит происходящее яснее. В таком духе и пытался строить свои балеты Новер.

Над ним смеялись. Молодой поэт Мари Жозеф Шенье пустил эпиграмму о балете, в котором танцующая мать, танцуя, убивает своих танцующих детей,— это был балет Новера «Медея и Ясон».

Мы можем только гадать, как на самом деле выглядели балеты Новера,— от них не сохранилось ни одной сцены. Но Новер ощутил, чего стоит самостоятельность, какие проблемы встают перед искусством, решившимся жить самостоятельно.

Согласимся мы полностью с его ответами, согласимся частично или не согласимся вовсе, мы должны будем признать, что, задумавшись о них, Новер открыл новую эпоху в жизни балетного театра — эпоху независимости.

Вот и давайте решать, когда балет родился, когда праздновать его день рождения. В 1581 году, в год постановки «Цирцеи»? В 1661 году, в день открытия Академии танца? Или в 1760 году, в год выхода в свет «Писем о танце»? Строго говоря, лишь последняя дата была датой рождения того искусства, которое мы сегодня называем балетом. Оно существует немногим более двухсот лет, и, помня, что оно и по сей день не научилось сохранять свои творения.

Не надо удивляться, что оно знает о себе меньше, чем даже более молодое кино, не говоря уже о литературе, живописи, музыке.

Но и 1760 год — не точная дата. Новер был решительнее, чем Уивер или другие реформаторы, и, видимо, лучше их знал танец, но ведь и они шли в том же направлении. Новеру был известен их опыт, он учитывал его, спорил с ним. Мы не вправе сказать, что создание балета было делом одного человека, даже если за рождение балета примем рождение его самостоятельности. А если бы Пьер Бошан не стал систематизировать благород-

ный танец, может быть, до самостоятельности дело никогда бы не дошло. Но и Бошана нельзя считать единственным отцом балета: он работал вместе с Люлли и кто знает, отважился ли бы без него на свои решительные по тем временам шаги.

Но и 1661 год лишь с оговорками можно считать датой рождения балета. Не принесли итальянцы во Францию свои представления, не привейся они там, нечего было бы Бошану упорядочивать и никакого классического танца не было бы. Балет рождался медленно и долго.

Сперва, даже если отвлечься от итальянских корней и считать его родиной Францию, восемьдесят лет тянулась предыстория рождения. Потом еще сто лет длилась история рождения. И все равно младенцу долго еще пришлось набирать силу и отстаивать себя. Не все и не сразу признали новорожденного равноправным членом семьи искусств.

Но уже в 1789 году, в год Великой французской революции, родился спектакль, так или иначе продолжающий жить в современном театре, — «Тщетная предосторожность». Его поставил в Париже ученик Новера Жан Доберваль. Два года спустя он перенес новый балет в Лондон, и в лондонской постановке главные роли исполняли два знаменитых позднее хореографа — Шарль Дидло, работавший долгое время в России, и Сальваторе Вигано, работавший долгое время в Италии. Их именами обозначается новая эпоха в жизни балета, за которой ждали великие достижения.

Но наша небольшая книжка — не история балета, и в ней нет места для рассказов обо всем замечательном, что балет пережил и создал на своем недолгом по камест веку. Мы обращаемся лишь к отдельным эпизодам истории, в которых его черты и свойства особенно наглядны. И если мы подробнее остановились на корнях и истоках, на том, откуда что взялось, то тоже лишь затем, чтобы взглянуть в особенные черты и свойства, которые с первых шагов обрело новое искусство.



Филипп Тальони.



Жюль Жозеф Перро.

Вы ведь сами понимаете, что новое выживает, только если что-то удастся ему лучше, чем старому, если это новое действительно нужно людям. И если столь многие искусства так прекрасно говорят о жизни и вдруг возникает и живет еще одно, которого прежде не было, стало быть, оно говорит о жизни что-то, чего не сказали или недосказали другие. Значит, не напрасно оно к нам обращается и есть у него право на наше внимание.



Часть II

ИСКУССТВО,
КОТОРОГО НЕ БЫЛО





ИСТОРИЯ ОДНОЙ БЕДНОЙ ДЕВУШКИ

Глава I, повествующая о том, как богатый граф жестоко обошелся с бедной крестьянкой и что ему за это было, а также о том, какие люди жили в Париже полтора столетия назад и чем балет им обязан

Как вы помните, реформа Новера рождалась вместе с надеждами на благие перемены во всей жизни. Хотя силы европейских держав и вернули Бурбонам трон, отнятый революцией, довольно скоро выяснилось, что жизнь слишком сильно переменилась, чтобы все вернулось к прежнему. Монархия старших Бурбонов рухнула вторично, и на трон сел Луи Филипп, герцог Орлеанский. О реставрации феодализма не могло быть и речи, Франция стала буржуазной. Прогресс вроде бы восторжествовал, великие усилия были не напрасны, и все же «установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» (Энгельс). Революция победила, но счастья людям не принесла. И распространилось новое художественное течение — романтизм. Зачинателями его еще в дни революции были немецкие поэты и философы.

До парижского балета романтизм докатился лишь к тридцатым годам, при Луи Филиппе. Положивший начало балетному романтизму итальянец Филипп Тальони долго перед тем работал в немецкоязычных городах и набрался в «Германии туманной» нового духа. Но балет и сам как будто с нетерпением ждал встречи с романтизмом.

После Новера спор виртуозности и драмы не затихал. Балет овладел новыми прыжками, научился новым стремительным вращениям на полупальцах. Растущее изобилие движений не опровергало новеровских задач, но все же увеличивало разрыв с ними. По понятиям тех времен, живучим и в наши времена, никакие реальные герои не могли совершать эти все более невероятные движения, и выходило, что от чего-то



Генрих Гейне.

балету надо отказываться — либо от виртуозных движений, либо от жизненных героев. Романтизм ни от чего не отказывался и вдруг придал балету новое дыхание. Романтические поэты не считали окружающий мир устроенным разумно и не верили, что его можно разумно устроить. Мир виделся им скоплением непостижимых сил, враждебных человеку. А все, что было в этом мире на виду, все, что в нем ценилось и преуспевало, романтики считали низким и пошлым. Скверне повседневного и обыденного они противопоставляли иные миры — старину, дальние страны, жизнь фантастических существ.

Эти фантастические существа наделялись душевным богатством, которому не было места в реальном мире. Здесь-то и свершилось чудо балетного романтизма — никогда прежде балет не заходил так далеко в усилия сделать зримым все, чем полна душа человеческая. Николай Гаврилович Чернышевский говорил: «Мы решительно не можем себе представить этих гуррий, пери и сильфид иначе как с очень обыкновенными чертами действительных людей». А в то же время это все-таки были не действительные люди, а гуррии, пери и сильфиды, и никто не мог с точностью утверждать, как именно они ходят, сидят, наклоняются и парят в воздухе. Стало быть, любое движение из возросшего балетного технического арсенала могло быть для них естественным и не требовало проверки бытовой достоверностью. Несоответствие быту как раз и придавало гуррии или пери черты существа, не имеющего ничего общего с земной пошлостью.

В 1832 году Филипп Тальони показал в Опере балет «Сильфида» с очень простым сюжетом. Сильфида, дух воздуха, полюбила крестьянина Джеймса, который собирался жениться на девушке Эффи. Джеймс устремляется за Сильфидой, но воздушное создание не удержит, и Джеймс просит о помощи колдунью. Та дает ему шарф, и, едва Джеймс накидывает его Сильфиде на плечи, крылышки ее опадают, и она умирает. Рой сильфид уносит подругу, а Эффи тем временем выходит замуж за друга Джеймса — крестьянина Гурна. Вот и вся нехитрая история. Но может быть, именно с нее, в которой уже раз, начинается история балета.

Роль Сильфиды исполняла дочь балетмейстера Мария, величайшая танцовщица всех времен и народов. Неужто величайшая? Так часто говорят, и, конечно, не видя всех танцовщиц всех времен и всех народов, трудно настаивать. Но что уж бесспорно, так это то, что Мария Тальони решительно переменяла представление о балерине. Она овладела множеством прыжков, которые прежде умели делать только мужчины; она стала широко применять позу арабеск, как бы изобре-

жавшую полет; она много танцевала на высоких полупальцах, и принято считать, что она первой стала танцевать на пальцах. На самом деле некоторые танцовщицы поднимались на пальцы уже до Тальони, но именно она сделала танец на пальцах важнейшей чертой новой эпохи и побудила следовать своему примеру. Она завоевала всемирный успех в роли Сильфиды и заставила думать о балерине как о воздушном существе, о парящей душе.

И в «Сильфиде», и в других ранних романтических балетах особенным существом была по преимуществу главная героиня. Сильфиды, уносившие подругу, — сперва лишь ее свита и фон ее парений. Но и тут многое разительно переменялось. Филипп Тальони словно бы возродил старинный фигурный танец. Отдельный танцовщик в массе танцующих опять стал не особенным персонажем, а одним из себе подобных. Он утрачивал индивидуальные черты, чтобы стать частью танцующего хора — кордебалета. И не краски отдельных персонажей, а слаженное движение кордебалета и его групп опять воздействовало на зрителя. Единобразие и согласованность во времени, танец в унисон вновь вошли в обиход. Руки танцовщиц поднимались и опускались единым дыханием, их тела единым духом склонялись в арабеске, они вдруг одновременно повисали в одинаковом прыжке. Но теперь все эти хоровые танцы жили не просто сами по себе, а сообразуясь — чего в старину не было — с танцем солистки, подхватывая ее голос и отвечая ей. Танцы кордебалета в ту пору были много проще по технике, чем танцы ведущей балерины, и за ней не попевали. Да может быть, после «Сильфиды» и в балетах самого Тальони хоровой танец звучал не столь громко и не так много значил. И все же шаг был сделан. Балет стал заполняться роями легких, воздушных существ из иного мира. По видимости фантастический, этот иной мир на деле был миром открытых душ, миром обнаженности сокровенного, и балет, до того служивший больше забавой, вдруг воспарила в неведомые выси, оказался вровень с другими искусствами и обрел манящую привлекательность.

Уже не только придворные составляют публику балетного театра. Балет заполняется богатыми людьми, буржуа, но одновременно влечет поэтов, художников. А в Париже в те годы их было немало, и не только французских. Париж дает приют изгнанникам, которые не могут работать в своих странах под игмом феодального деспотизма. Одним из таких изгнанников был великий немецкий поэт Генрих Гейне. Он попал в Париж всего лишь за год до «Сильфиды» и далеко не сразу стал почитателем балета, считая его сперва развлечением богатых буржуа. Прошло много лет,



Мария Тальони — Сильфида.
Балет «Сильфида».



Мария Тальони.

прежде чем он сам взялся сочинять сценарии балетов «Богиня Диана» и «Доктор Фауст», так и не увидевших свет рампы. И все же именно ему балет обязан первым толчком к созданию, быть может, самого замечательного своего сокровища. В книге, вышедшей в 1835 году на французском языке, Гейне подробно рассказывал о разных народных поверьях — о кобольдах, эльфах, русалках, духах воздуха и среди них о призрачных танцовщицах, известных под названием вилис. Он писал: «Вилисы — невесты, умершие до свадьбы. Несчастные юные создания не могут спокойно лежать в могиле, в их мертвых сердцах, в их мертвых ногах жива еще та страсть к танцу, которую им не пришлось удовлетворить при жизни, и в полночь они встают из могил, собираются толпами на больших дорогах, и горе тому молодому человеку, который там с ними встретится! Он должен танцевать с ними, они обнимают его с необузданным неистовством, и он пляшет с ними без удержу, без передышки, пока не падает замертво».

Другой известный поэт, только уже французский, Теофиль Готье, решил, что прочитанные вами строки — готовый балет. Этот балет появился под названием «Жизель, или Вилисы». Имя Жизель было дано главной героине, юной девушке, которая умерла, узнав, что ее возлюбленный вовсе не крестьянин, как она думала, а владетель Силезии Альберт. После смерти она тоже стала вилисой, но не такой, как другие, и не погубила своего возлюбленного, а спасла его от губительной власти других вилис. Вот как велика была ее любовь! Премьера нового балета состоялась в Париже 28 июня 1841 года, через девять с небольшим лет после премьеры «Сильфиды». Сценарий балета Теофиль Готье сочинил вместе с известным в ту пору драматургом Жюлем-Анри Вернуа де Сен-Жоржем, музыку написал Адольф Адан, ставил балет Жан Коралли, но очень большая часть — точно неизвестно, какая именно, — была поставлена Жюлем Перро. В главных ролях выступали Люсьен Петипа — старший брат великого Мариуса — и Карлотта Гризи.

Опять балерина, победившая Париж, была итальянкой. Величайшие балерины французского театра той поры не были француженками. Тальони — итальянка, Фанни Эльслер происходила из Австрии и совершенствовалась в Италии, Фанни Черрито — итальянка, Люсиль Гран — датчанка. Это не случайность. На французской сцене господствовал мужчина, а романтический балет отдал первое место женщине, наделив ее новой, не свойственной прежде женщинам техникой. Достоинством французских женщин на сцене была грация, плавность и чарующая выразительность движений. Итальянки побеждали почти мужской силой и точностью танца. Но все они непременно обучались французской грации: Мария Тальони — у Кулона в Париже, Фанни Эльслер — у Омера в Вене, с Карлоттой Гризи занимался Жюль Перро. Они не то чтобы отбрасывали французскую манеру, но прибавляли к ней новый танец. Пора нашестивия иностранок была величайшей эпохой французского балета. Не будем удивляться, такое повторится не раз и не только во Франции.

В балете «Жизель» открылись возможности, каких и в балете «Сильфида» еще нельзя было угадать. Там главным героем был все же Джеймс, все драматические переходы и перевороты приходились на его долю, Сильфида была лишь их причиной и жертвой. Иное дело Жизель. Она — центр балета, с ней происходят роковые события, и она не в силах с ними совладать. Начиная балет простой девушкой в бытовых сценах с матерью, поднося кринку с молоком знатным господам, она завершает его фантастическим существом — вот каковы диапазоны происходящего. И все эти переходы совершает балерина, владеющая танцем в пору его подъема, в то время как движения души Джеймса должны были запечатлеться мужчиной в пору упадка мужского танца. Понятно, что зрителей больше волновала Сильфида, чем главный герой, и кажется, до сей поры Джеймса не очень уверенно считают главным героем. А Жизель и впрямь была героиней драмы, и балет о ней оказался



Мария Тальони — Флора. Балет «Зефир и Флора».



Фанни Эльслер.



Карлотта Гризи.

осуществленной, хоть и по-иному, чем ему виделось, мечтой Новера — драмой на языке танца. Тут едва ли не впервые стало видно, что делает в балете драматург-сценарист.

Сценарием, а иногда программой или даже либретто обычно называют проект балета, изложенный словами. В этом проекте многие считают самым важным сюжет, фабулу, сами по себе происходящие в балете события. Возражать трудно: сюжет и впрямь балету важен. Но только ведь обычно в балете очень редко возникают собственные сюжеты. Даже «Сильфида» и «Жизель» вдохновлены литературными первоисточниками, хоть и очень свободно переработанными. А большинство балетов еще старательнее опираются на литературный первоисточник. Что же тогда делает сценарист? Неужто просто списывает, пересказывает чужой сюжет?

Или, может быть, он нужен потому, что в пьесе или романе, по которому балет ставится, со словами-то все понятно, а без слов ничего понять нельзя и кто-то должен придумать, как же сделать происходящее на балетной сцене понятным зрителю? Часто, действительно, так думают и так делают. Выходит, что балет заимствует сюжеты, чтобы обогатиться, а Шекспиру или Пушкину от того, что их ставят в балете, только один урон. Кто усомнится, что ставить пушкинский спектакль без прекрасного пушкинского слова — значит потерять бесконечно много, если не все. Но на самом-то деле балет заимствует литературные сюжеты не для того только, чтобы как-то ему, бедному, прожить, опираясь на плечи великанов, а затем, чтобы и самим этим сюжетам прибавить нечто такое, что под силу одному лишь балету. Так получается далеко не всегда, но цель в этом, а вовсе не в том, чтобы с грехом пополам пересказать уже существующее. Танцующая Джульетта — Уланова и танцующий Отелло — Чабукиани рассказали о шекспировских героях нечто, о чем умолчали, чего, может быть, едва коснулись даже и самые замечательные драматические артисты. Назым Хикмет говорил, что из всех постановок его пьесы «Легенда о любви» балетная, в которой не произносят ни одного написанного им слова, лучше всех и полнее всех отвечает авторскому замыслу.

Стало быть, не только о понятности думает сценарист в балете, но о том, как построить сюжет, как построить спектакль, чтобы хореография и музыка не просто заменяли слово, а были в полной мере собой и сказали нечто такое, что они могут сказать лучше, чем слово, сильнее, чем слово. Конечно, построить спектакль до конца — это значит сочинить и его музыку, и его хореографию. Сценарист предлагает только проект спектакля, и от этого проекта до реального



Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Фанни Черрито.



Сцена из балета «Жизель».

сценария, который возникает в спектакле, большой путь. Но чем полнее удастся предусмотреть наперед пути хореографии и музыки, тем стройнее и сильнее окажется балет. «Жизель», поставленная почти полтора десятилетия назад, поныне остается примером совершенства уже в самом своем построении.

Сперва на сцене появляется граф Альберт, тут же скрывающийся в доме, затем лесничий Ганс, кладущий букетик на порог дома Жизели. Потом снова Альберт, уже переодетый в крестьянский костюм. Он стучится к Жизели, она, радостная, выбегает, и начинается их танцевальный дуэт, прерываемый Гансом. Еще до того как Жизель появилась, нам открыто не только соперничество Альберта и Ганса — выбор, стоящий перед девушкой-невестой, — но и двойственная природа одного из них, сулящая неведомые события. Напряженность предстоящих решений ощутима уже и за безмятежным дуэтом графа и Жизели, и за вторжением Ганса в их дуэт, возобновляющийся на крестьянском празднестве. Именно двойственность Альберта побуждает Ганса забраться в дом, где он обнаруживает графскую шпагу, которую покамест прячет.

А тут еще появляется герцог с дочерью Батильдой, невестой Альберта. Две девушки, Батильда и Жизель, беседуют о своих женихах, не догадываясь, что говорят об одном и том же человеке. Батильда с отцом уходят в дом Жизели, поручив оруженосцу графа сыскать его, и оставляют рог, которым он их разбудит, когда найдет графа. И вот наконец происходит первое событие — во время продолжающегося праздника Ганс упрекает Альберта в том, что он не тот, за кого себя выдает, показывает в подтверждение шпагу и, когда Альберт готов эту шпагу вонзить в него, хватая рог, трубит, и появляются Батильда с отцом. В одно мгновение все выясняется для всех.

Но Жизель не в силах осознать открывшуюся правду, поверить в нее, жить с ней дальше, и она теряет рассудок. Она не понимает, что все теперь не так, как было прежде. Она словно бы возобновляет счастливый дуэт, пронизывавший весь акт. Она



Из книги Карло Блазиса «Искусство танца».

повторяет те же движения, но теперь уже в одиночестве. Их прерывают паузы, акценты движений изменились. Мы ощущаем происшедшую душевную перемену и постигаем, отчего Жизель умирает: ее чистой душе трудно такое вынести.

И вот начинается второй акт. На кладбище, где похоронена Жизель, приходит Ганс, невольный виновник ее гибели. Он живой человек, он пришел из мира живых людей. И собираются вилисы, которым ночью принадлежит кладбищенская земля. В их ряды, возглавляемые предводительницей Миртой, вступает и Жизель. Она теперь тоже вилиса, такая же, как все.

Но на кладбище появляется еще один живой человек, истинный виновник гибели девушки,— граф Альберт. Перед ним возникает Жизель, которая теперь дух небытия. И оказывается, она не вполне рассталась с тем, чем была полна при жизни. Начинается их новый дуэт. Альберт его ведет, а Жизель то появляется, то исчезает и, наконец, явившись в последний раз, танцует в согласии с Альбертом. Их чувства не умерли. В отличие от всех других вилис, Жизель принадлежит и тому миру, в который пришла, и тому, из которого ушла. Теперь уже она, а не граф выступает как двойственное существо, и в этом залог всех дальнейших событий.

И вот опять появляется Ганс, гонимый хором вилис, и гибель его неотвратима. И вот опять появляется Альберт, и, казалось бы, его тем более должна ждать та же судьба в беспощадном мертвом мире. Но оказывается, и мертвый мир не из одних мертвецов состоит. Жизель спешит защитить неверного возлюбленного, потому что все равно его любит. Мирта с хором вилис сильнее Жизели, и все же та стоит на своем. Погрузившись во все еще владеющее ими чувство, Жизель, а за ней и Альберт громко кричат своим танцем о любви и о жизни. Тем временем проходит ночь, занимается рассвет. Вилисы уже не властны помешать Альберту уйти с кладбища. Он вернется к жизни, навсегда сохранив память о живой Жизели.

Мы очень бегло оглядели сейчас балет, почти не касаясь того, как конкретно построены танцы героев и вилис. Мы вглядывались только в соотношения этих

танцев, в общую композицию балета и могли убедиться, что само построение этой композиции, порядок эпизодов, их пантомимный или танцевальный характер направляют наше понимание сюжета, служат его толкованию, а не просто изложению. Ганс и Альберт выходят на сцену не танцуя, а вилсы — танцуя, и этим обозначается граница между миром живых и миром мертвых, переступить которую не может никто, кроме Жизели, принадлежащей одновременно обоим мирам. Жизель нигде не встречается во втором акте с Гансом и не думает о его гибели, и мы понимаем, что Альберта она спасает не потому, что она вообще добрая девушка, всем помогающая в беде, а просто потому, что она продолжает любить того, кого любила. Второй акт — открытое столкновение двух миров, их борьба за Жизель, и уже по порядку сцен видно, что Жизель в этой борьбе остается цельной и несокрушимой. Недаром она сперва вступает в ряды вилс, а потом, увидев Альберта, возрождается как живая душа. Поменяй авторы эти сцены местами, дай они Жизели сперва повидать тоскующего Альберта, а потом введи ее в сонм вилс, мы восприняли бы ее приход к ним чуть ли не как измену возлюбленному. А так мы понимаем, что, хоть и стала Жизель тоже вилсой, вилсы не вполне над ней властны, не могут с ней совладать. Вот как много значит самый порядок танцевальных картин. Важно, кто и в какой последовательности в них участвует, какие события даны сжато, в пантомимном эпизоде, а какие развернуты в широкое танцевальное действие.

Романтический балет стал не просто пересказывать сюжеты, а строить их так, чтобы открыть простор драматическим отношениям внутри хореографии и внутри музыки. Если даже у Новера литературные драматические построения не слишком изменяли свою природу и речь шла по преимуществу о том, чтобы драму обшить и отделать танцем, то в романтическом балете речь пошла о том, чтобы сделать танец драмой. Поэтому здесь уже самый сценарий становился балетным сочинением, отличным от драматической пьесы. И это открытие романтического балета оказалось не менее важным, чем рождение балерины нового типа — великой Марии Тальони.

Оба новых балета — «Сильфида» и «Жизель» — для нас сегодня реальное начало танцевального театра. Не теряющиеся где-то его истоки, а поныне живая история, то есть в высшем смысле слова классика балетного театра. Но оба балетных спектакля не выжили в том театре, где родились. Один, «Сильфида», уцелел в Копенгагене, основательно переделанный крупнейшим хореографом Августом Бурнонвилем. Другой, «Жизель», — в Петербурге, основательно доделанный крупнейшим хореографом Мариусом Петипа. Из этих двух хранилищ они были возвращены миру, чтобы занять на балетных сценах достойное место.



КОЛОРАТУРНЫЕ НОГИ

Глава II, в которой мы сперва будем бросать цветы виртуозам, а потом спросим себя, почему мы это делаем

Наверное, вы замечали, насколько по-разному держится публика в драматическом театре и в балете. Все знают, что на драматической сцене идет своя жизнь, что хоть она, конечно, идет для нас, но и мы и артисты условились делать вид, что мы и знать друг друга не знаем, и происходящее на сцене нам лишь как бы ненароком удастся подглядеть. На хорошем спектакле люди сидят затаив дыхание, и чем прекрасней игра артиста, тем глубже врастают зрители в свои кресла: только бы не спугнуть, только бы не помешать! И лишь когда падает или — чаще — сдвигается занавес, да и то не в то же мгновение, а чуть отойдя от своей причастности к чужой жизни, зал раздражается аплодисментами. Константин Сергеевич Станиславский одно время даже требовал, чтобы публике разрешалось аплодировать только по окончании всего спектакля: ведь в антракте сценическая жизнь как бы продолжается и вторжение в нее зрителя недопустимо. За все годы, что хожу в театр, я вспоминаю считанные случаи, когда драматическому актеру преподносили цветы. Обычно на юбилее или по какому-то другому особому поводу.

А в балете все наоборот. Цветы — почти на каждом спектакле! Женщина-капельдинер с трудом тащит из-за кулис букеты и корзины — желающие вручить цветы артисту заблаговременно сдали их в администрацию; и даже нам из зрительного зала виден в глубине букета конвертик с письмом. А из верхних лож, а то и прямо из партера, через оркестровую яму, артистов осыпают маленькими букетиками или рассыпанными цветами, и танцовщик, наклонившись или присев, подбирает их и вручает балерине. А простые аплодисменты по ходу действия — вещь обыкновенная и обязательная, ими вознаграждается чуть ли не каждое мало-мальски



Карло Блазис.



Август Бурдонвиль.

сложное движение, если оно, конечно, хорошо сделано. Не говорю уже о считаемых особенно сложными.

Вышла балерина и стала вертеться на одной ноге, делая другой резкое движение, словно бы ударяя кнутом, в котором бедро — кнутовище, а голень и стопа — самый кнут, веревка; движение это так и называется «фуэте» — от французского глагола *fouetter*, означающего «хлестать». Сделает она тридцать два таких движения, остановится как вкопанная, а зал ревя ревет от восторга. Потом выйдет танцовщик, тоже станет на одну ногу, другую вытянет и тоже начнет вертеться. Это — большой пируэт, и зал опять ревет пуще прежнего. Непривычный человек, конечно, поинтересуется: а как же сценическая жизнь, которую нельзя спугнуть? Где же обособленность от публики, когда балерина, сделав свои фуэте и слыша аплодисменты, кланяется, и спектакль останавливается, и все только тем и заняты, что радуются виртуозному движению. А потом точно так же кланяется танцовщик, сделавший свой большой пируэт, и спектакль опять останавливается, а потом они, еще немного потанцевав вдвоем, кланяются вдвоем, и спектакль опять останавливается, и опять, и опять.

Нередко люди, наблюдающие такое, говорят: «Какая же тут сценическая жизнь, содержание, душевные глубины? Как же можно сопоставлять балет с драматическим театром или симфоническим концертом? Его надо сопоставлять с цирком, с художественной гимнастикой, с фигурным катанием на льду. Да мало ли где еще люди демонстрируют свою ловкость! Это хорошо, это прекрасно, это достойно восхищения, но только при чем же тут внутренняя жизнь и содержание?» А другие, более строгие, говорят: «Да, действительно, в этом нет никакого содержания, но это, так сказать, издержки, пережитки тех времен, когда балет был пустым и бессодержательным развлечением, и со всей этой голой виртуозностью давно пора кончать. Танцовщик на сцене должен двигаться, как

люди в жизни. Какие-то небольшие уступки — временно — еще можно допустить, но никаких фуэте!» Появилось очень много балетов, в которых действительно не стало особенно сложных движений, словно и впрямь мы не в балете, а в драматическом театре, только никто почему-то ни слова не произносит. Но публика и сами артисты так и не смогли отречься от виртуозности и дорожат ею по сей день.

Не сегодня эти споры начались. Мало того, многие движения, которые ныне почитаются самыми обыкновенными и которые легко делают все без исключения танцовщицы, когда-то почитались очень сложными, и тех, кто их делал, бранили за то, что в движениях нет никакого смысла, а одно лишь трюкачество. Да и само движение балерины на пальцах казалось когда-то бессмысленным трюком, а сегодня весь кордебалет становится на пальцы, и никто не удивляется, не аплодирует и цветов не бросает. А сколько обидных слов сказал о виртуозности великий Новер, все силы положивший на то, чтобы балет был полон смысла. Так испокон и считается: виртуозность — одно, смысл — другое. Виртуозность борется со смыслом, а смысл с виртуозностью. Из этого и состоит история балета.

Но у этой борьбы есть одна любопытная подробность. Смысл и виртуозность почти всякий раз приходят в балет из разных источников. Когда наблюдаешь, как балет из развлечения становится искусством, приходится признать, что произошло это все же во Франции, и, стало быть, именно ее следует считать истинной родиной балета. Но тут же ловишь себя на том, что, хоть и родился балет во Франции, родители его были по преимуществу заезжие итальянцы. Вот такая странность: казалось бы, именно в Италии балет стал возникать и не возник, Италия уступила лидерство Франции, которая с успехом его приняла и оправдала. И однако, Италия и через сто лет, и через двести лет после своего отказа от лидерства продолжала пред-



Людвиг Минкус.



Цезарь Пуньки.

лагать Франции, а потом и другим странам — и Австрии, и России — своих танцовщиков и вместе с ними новые открытия виртуозного танца. В борьбе смысла и виртуозности Франция держала сторону смысла, а Италия — сторону виртуозности. Конечно, не будем перегибать палку. Славу парижской Оперы составили не только в одну эпоху великий Вестрис, а в другую — великая Тальони, были и прирожденные французы — прекрасные танцовщики и балерины. Опять же одним из самых великих защитников смысла в балете был как раз итальянец Сальваторе Вигано, воспетый Стендалем. Всякая страна, всякий народ не по одной мерке скроены. И все-таки итальянские виртуозы не одну эпоху преобразили.

Далеко не все учителя виртуозов нам известны, но один наложил слишком сильную печать на всю последующую историю балета, чтобы его не помнить. Это был Карло Блазис, увлекшийся танцем смолodu и сразу не только поступивший на сцену, но уже в семнадцать лет выпустивший первую книгу о танце, а написал он их немало. Блазис был артистом, балетмейстером, балетным писателем, но, может быть, самый значительный след он оставил как педагог и систематизатор классического танца. Начав как любитель и в упорном труде (учась, в отличие от других соотечественников, сперва у французов, потом у итальянцев) овладев профессией по-настоящему, Блазис не выносил любительщины ни в чем, и в особенности в танце. Поэтому он не просто передавал своим ученикам то, чему некогда выучился сам, но разрабатывал системы преподавания, сопровождал свои книги множеством таблиц и демонстрировал эти таблицы, изображавшие разные положения тела, ученикам на уроках. Его система вобрала в себя все, чем владел итальянский балет. Он знал его владения: он долго работал в миланском театре «Ла Скала», а потом в неаполитанском «Сан Карло». И с 1837 года, когда он возглавил преподавание в Миланской академии, поток блестящих итальянских танцовщиц и танцовщиков усилился.

Блазис не был приверженцем входящего в моду романтизма, но почти все романтические балерины так или иначе проходили его школу. Нередко под его руководством совершенствовались и уже танцевавшие, в их числе называют не только прославленную Карлотту Гризи, но и русских, и англичанок, не говоря уже о многочисленных итальянках. Его педагогическая система была действительно системой, а не просто проявлением личного таланта. Поэтому его ученики стали учителями новых блестящих учеников. У Катарини Беретта учились Карлотта Брианца и Пьерина Леньяни. Запомните эти имена! У нее учились и наши знаменитые танцовщицы Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вера Трефилова. Из школы Блазиса вышел Энрико Чекетти — прекрасный танцовщик и выдающийся педагог, долго работавший в Петербурге, у которого там учились братья Легат, Михаил Фокин, Ольга Преображенская. Запомните все эти имена. Это люди, причастные к взрыву в балете в конце девятнадцатого века и его триумфам в двадцатом.

Но еще прежде чем свершились великие балетные события, о которых речь впереди, влияние школы Блазиса, вообще итальянской школы и самого духа виртуозности, очень сказалось на балете. Часто пишут, что в середине века в балете только и был интерес к тому, кто лучше вертится да кто лучше прыгает, а о смысле, о душе, даже о романтическом духе после первых его успехов перестали вспоминать, и новые балеты ставили лишь затем, чтобы показать виртуозность балерин, по преимуществу учениц Блазиса. Это правда, но все-таки не вся правда. Да и странно эта правда выглядит. Сперва в тридцатых годах великий взлет романтизма, позднее — в середине века — полный провал в ничтожество и развлекательность, а потом, с конца века, опять великий подъем и повсеместный триумф. Что-то в этой картинке не так, что-то в ней упущено.

Упущение не случайное. Балет в ту пору был искусством для немногих, он состоял при дворе, поддерживался государственной казной, посещали его главным образом



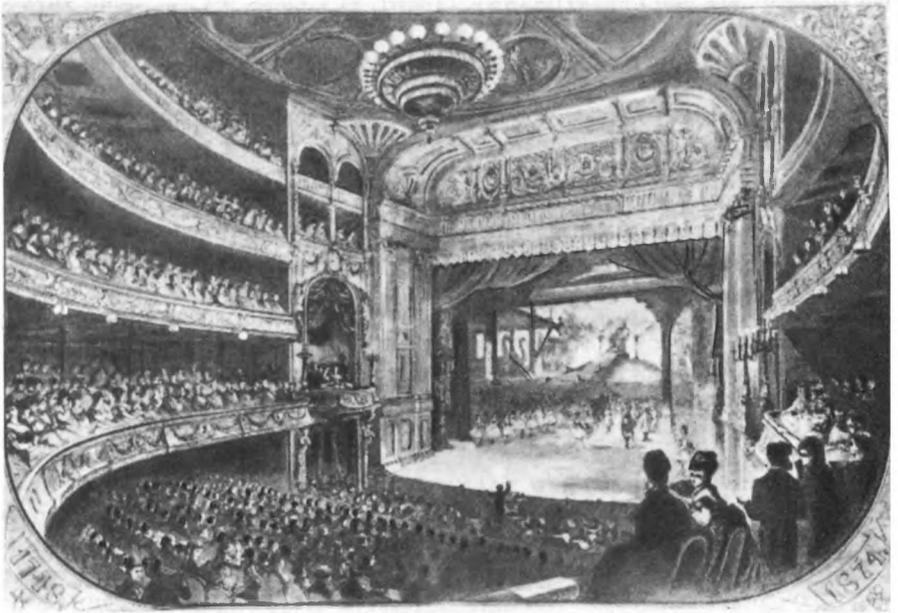
Мариус Петипа.



Интерьер парижской Гранд-Опера.

люди из правящего класса. Он стоял в стороне от тех общественных процессов, которые все больше определяли жизнь европейских стран, в том числе и нашей. В 1863 году, быть может самым острым году старой России, М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди, нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание,— один балет ни о чем не слышит и не знает...» Это было, конечно, верно, но не упустим из виду, что почти таким же было отношение к балету подавляющего большинства людей, живших общественными интересами. Он казался им забавной безделкой, и вглядываться в него им было неинтересно. Балет, окруженный стеной общественного непонимания, мог и погибнуть. И почти всюду погиб, развалился, утратил принадлежность к художественному миру, которую так долго завоевывал. Конечно, он этой гибели сопротивлялся, и примеры Копенгагена и Вены, где продолжали дорожить ценностями, которыми пренебрегала первая балетная столица Париж, не должны выпадать из поля нашего зрения. Вот и стоит задуматься о происходившем в эпоху длительного балетного безвременья, если мы хотим понять, как все-таки балет это безвременье преодолел и на что опирался, совершая тот великий взлет, который был ведь все-таки совершен в конце прошлого века на петербургской сцене.

Развлекая балетоманов, соревнуясь в чистом трюкачестве, осваивая новые и новые технические приемы, балет не только уходил от искусства, но и создавал для него новую почву. То, что было поначалу достоянием отдельных поражающих мир артистов-виртуозов, все больше и больше заполняло пустоты в учебниках танца, передавалось изустно и становилось непреложной нормой каждого грамотного танцовщика. Уже не одна Тальони, а весь кордебалет мог встать на пальцы, одновре-



Зал королевского театра в Копенгагене в середине XIX в.

менно двадцать четыре, или тридцать две, или шестьдесят четыре танцовщицы могли совершить сложное движение или прыжок — и сделать это в одно и то же мгновение, как они когда-то могли в одно мгновение принять одинаковые позы. И даже если хореограф-сочинитель был не то что далек от общественных проблем, но и привычный романтический сюжет не стремился изъяснить достаточно внятно, все же он, если это был настоящий хореограф, вольно или невольно стремился строить из усложнявшихся движений усложнявшиеся комбинации в усложнявшихся соотношениях, придавая своему балету способность наполнить танец все более тонкой сменой чувств, аналогом и воплощением которых танец становился.

Мариус Петипа — а он больше чем кто бы то ни было сделал балет искусством, которое, пусть в иных формах, завоевало мир в XX веке, — в 1847 году приехал в Петербург танцевать. Но он смолodu испытывал склонность к сочинительству и так или иначе им занимался. Первое десятилетие его пребывания в России в петербургской труппе работал великий Жюль Перро, приобщивший наш балет к достижениям романтизма на Западе. Перро мечтал о романтической драме, о сложном взаимодействии драматических пластов танца. Более других он осуществил мечту Новера о действенном танце, в котором драматические отношения выступали как противостояние танцев разных героев. Петипа эти устремления были по душе, и позднее он показал, что многому научился у старшего собрата. Но как ни горько это говорить, и петербургской публике, как ранее парижской, великий Перро скоро стал в тягость. Она ходила в балет развлекаться. В 1859 году Перро пришлось покинуть Петербург. В родной Франции, куда он вернулся, он тоже никому не был нужен, хоть прожил еще тридцать два года. А в Петербурге его место занял ловкий и одаренный мастер развлечений Артюр Сен-Леон. Он развлекал петербургских балетоманов десять лет, пока тоже не надоел. А уж он-то всегда шел навстречу публике. И, угождая ей,

растратил свой явно незаурядный талант. И Перро, и Сен-Леон, хоть совсем по-разному реагировали на вкусы публики, оказались ее жертвами. Ее победил Мариус Петипа, возглавивший петербургский балет после Сен-Леона на тридцать с лишним лет.

Он прежде всего оказался мудрее своих предшественников в простом житейском смысле. Он сознавал связывающую по рукам и ногам зависимость от власти имущей публики, в которой находился. Он сознавал, что гордо отмахиваться от ее пожеланий, как великий Перро, и творить исключительно по своему побуждению и замыслу невозможно. Но он так же ясно сознавал, что одним угодничеством от этой публики ничего не добьешься, только потеряешь себя. Мариус Петипа навсегда останется примером художника, постигшего, что такое свобода в окопах, и умевшего этой свободой пользоваться. Современники и потомки говорили о нем разное. Одни упрекали его в пресмыкательстве перед властями, и это была правда. В воспоминаниях, написанных на старости лет, когда он тоже был изгнан из театра, он смешно хвастает былыми заслугами перед царским двором. Другие превозносили его как самого великого балетмейстера за всю историю балета, и это, по-моему, тоже правда. Сегодня трудно сказать, в какой мере намеренно Петипа выбрал тот путь, на котором блистательно проявился его талант, и в какой мере этот путь был ему навязан обстоятельствами. Кто знает, не держался ли бы он в иных условиях пути, намеченного Тальони или, напротив, Перро, и не достиг ли бы и там значительных успехов.

Но публика хотела развлекаться, и Мариус Петипа развлекал ее, демонстрировал ей виртуозный танец. Только незаметно для публики он переменял лицо виртуозного танца, вернее, завершил те перемены, которые шли исподволь и до него. А перемены эти вели к обогащению и расширению единой унифицированной системы театрального танца. Набираясь виртуозного разнообразия, классический танец все больше и все эффективнее подчинял себе другие виды танца. Входившие в балетный театр национальные и всякие иные его разновидности, связанные с какой-то конкретной жизнью, все более и более подчинялись нормам классического танца, стилизовались под него, усваивали его принципы композиции, составляющие их движения так или иначе приближались к классическим. Даже экзотические танцы, китайские или японские, стали танцевать на пальцах, что ни японским, ни китайским танцам не свойственно. В самом же классическом танце все большее место занимал «стальной носок» — стремительные вращения на пальцах, бег на пальцах, внезапная и точная остановка на пальцах. Все эти приемы, наряду с прыжками, принесенными романтизмом, заполняли сцену.

Дело, однако, не сводилось к возрастающему разнообразию индивидуального танца. Уже Филипп Тальони в «Сильфиде» показал, как много значит соотношение солистки и кордебалета. Петипа тут был его последователем, широко пользовался танцем кордебалета, исполняемым всеми его участниками вместе. Но у него, да и у других хореографов той поры, хоть и не столь разнообразно и блестяще, все большее значение приобретал групповой, ансамблевый танец. Два солиста, три, а то и больше танцевали группой, потом танцевали по очереди каждый свой кусок, свою вариацию, и снова соединялись в общем танце. Женский танец в ту пору преобладал, что тоже способствовало унификации и единообразию танцевальной стихии, и балерина со своим танцем, своей вариацией составляла как бы центр всей текущей танцевальной картины. Ее вариация по установившимся нормам состояла из трех частей, последняя обычно совпадала по темпу с первой, а вторая, наоборот, отличалась от обеих. И вот внутри всех этих сольных, ансамблевых и общих танцев, исполняемых уже на весьма высоком уровне виртуозности, привлекавшей жаждущую развлечений публику, возникали содержательные внутренние переключки. Движения в разных танцах совпадали или отличались друг от друга, переключки и противопо-

ставления в танцевальном потоке обретали эмоциональную осмысленность. Танцевальная труппа превращалась как бы в оркестр, исполнявший музыку для глаз, и эта музыка, подобно музыке для слуха, начинала образовывать целые картины чувства и настроения.

Вы, должно быть, уже читали или слышали, что именно музыка придала танцу способность быть вместилищем движущегося чувства. В этой связи обычно называют имя великого русского композитора Петра Ильича Чайковского, после которого роль музыки в балете и в самом деле возросла, и композитора даже стали считать самым главным автором балета. И впрямь, Чайковскому балет обязан бесконечно многим. И впрямь, Чайковский лучше других музыкантов увидел и понял возможности балетного театра как музыкального. Но никуда ведь не деться и от того, что первый и великий балет его — «Лебединое озеро» — провалился при первой постановке в Большом театре в 1877 году, да так, что бранили не только балет, но и самую музыку Чайковского. Сейчас говорят, что московский балетмейстер чех В. Рейзингер не понял, не оценил всей прелести того нового, что принес Чайковский. А то говорят, что Чайковскому просто не повезло, что В. Рейзингер был бездарен и ничего хорошего сочинить не мог. Но дело все-таки не в личных качествах Рейзингера. Балет еще и не мог на равных сотрудничать с серьезным музыкантом. Он только еще овладевал способностью думать схожим с музыкой и отличным от драматического театра образом. Балет нуждался покамест в том, чтобы музыка помогала ему, шла за ним, а не тщилась вести его за собой. Те громадные задачи, которые она могла перед ним поставить, были ему еще не по силам. Не балетмейстеру Рейзингеру не по силам, а балету 1877 года.

В петербургском балете существовала штатная должность композитора. В середине века ее занимал итальянец Цезарь Пуньи, затем чех Людвиг Минкус, именно с ними Петипа сочинял свои балеты. Их музыку часто называют прикладной, служебной, и это правильно. Эта музыка служила хореографу подспорьем для тех зримых композиций, которые он стремился создать. Композитор получал точные указания не только о количестве номеров, из которых состоял балет, но и о продолжительности, темпах и других особенностях каждого. Прикладная музыка была ритмически разнообразна. Композиторы, превосходно зная танец, могли приспособиться к любой его нужде. Это была не столько музыка, чтобы ее слушать отдельно, — с этих позиций ее можно упрекать и в наивности и в поверхностности, — сколько музыка, чтобы при ней танцевать, и в этом качестве она была превосходна. Она и помогала Петипа создавать зримую музыку, и он сочинил с ее помощью истинные шедевры.

Один из этих шедевров — поставленная в 1877 году «Баядерка» — дожил, хоть и не полностью, до наших дней, и его можно увидеть в Ленинграде, в театре имени Кирова. При жизни балетмейстера спектакль не дождался понимания и оценки. И только в XX веке, в свете всего, чему научился балет после Петипа, мы стали различать, где прошла дорога к великому балету. Когда «Лебединое озеро», поставленное заново Ивановым и Петипа, получило всеобщее признание — а это тоже произошло не сразу, не вдруг, — стало понятно, что картина теней в «Баядерке» принадлежит той же великой хореографии, только еще без равноценной ей музыке. И тут спохватились, что великая хореография «Баядерки» дожила до наших дней со скромной музыкой Минкуса, а великая музыка «Лебединого озера», поставленного в Москве в тот самый год, что и «Баядерка» в Петербурге, без равноценной хореографии на сцене не выжила и выжить не могла. Она требовала новой, другой хореографии, подобной той, какая уже была в «Баядерке», пусть еще более совершенной. Ведь хореография не прибавление, не приложение, не воплощение чего-то другого — сценария, или музыки, или оформления, — а самое главное в балете. И, вовсе не умаляя важности других его составляющих, мы еще и еще раз должны подчеркнуть,



Петр Ильич Чайковский.

что их достоинства балету дороги не сами по себе, а именно во взаимодействии с хореографией и в способности к такому взаимодействию.

Картина теней свидетельствует о готовности хореографии Петипа к новым отношениям с музыкой, о том, что сама по себе хореография стала воистину музыкальной, что танец стал, как начали позднее о нем говорить, симфоническим. Видный балетный писатель Аким Вольтинский назвал «Тени» «симфонией пластических идей», и это очень точно. Смысл и содержание этой картины изложены не так, как они излагаются в драматических спектаклях, как они могут быть изложены словом, но так, как они могут быть изложены телодвижениями, то есть по самому методу изложения — без помощи условного слова, а как бы напрямик — гораздо ближе к симфонии музыкальной. Балет, конкретностью происходящего в нем действия близкий к драме, сделал при Петипа важный шаг в сторону от нее и занял место посередине между драмой и музыкой.

Картина «Тени» идет сейчас во многих театрах, и вы можете ее увидеть. Она начинается своеобразным прологом, выходом теней. В глубине сцены из тьмы появляется одинокая белая тень, она сдвигается на два шага вправо, и в опустевшей тьме на ее месте в такой же точно позе появляется другая тень, и опять другая, и опять другая. Это повторяется тридцать два раза, но дело, конечно, не в этом конкретном числе, а в настойчивой многократности явления теней. Они рождаются на наших глазах, вернее, на наших глазах совершают переход из той сферы, где находились прежде, в ту, где им быть отныне. Во всеобщности и неминучести такого перехода мы все же ощущаем здесь отдельную участь каждой тени, отдельную судьбу каждого человека, которая вовсе не становится незначашей от того, что рядом свершаются точно такие же судьбы. И вот все тени вышли, стали в четыре ряда и начали свой общий танец, вернее, смену поз, которые они принимают одновременно, подчеркивая общность и единообразие своих отдельных судеб.

Эта сцена развивается тем, что в общий танец включаются три солистки и потом главные герои — тень умершей баядерки Никии и ее возлюбленный Солор. Затем идут вариации трех солисток и главной героини, в ходе танца которой с возлюбленным белый шарф, сперва ее окутывавший, воспаряет к небесам. И снова общий танец кордебалета и солистов, только более стремительный.

Глядя на эту картину, мы испытываем глубокое волнение. Она захватывает нас. Но что, собственно, нас волнует и захватывает? Здесь нет как будто никакого сюжета, никакого происшествия, которое могло бы вызвать сочувствие. Может быть, смысл происходящего зашифрован в тех движениях, которые делают танцовщицы? Но если бы он был зашифрован, мы не поняли бы его и остались бы равнодушны к нему. Между тем, если мы вглядимся в изменения, происходящие в танце по мере его развития, мы заметим нарастание двух тенденций. Постепенно нарастает подъем к небесам (а для Петипа и его зрителя смерть была таким воспарением), танцовщицы все возвышаются, начиная с отступления на пальцах в начале картины до прыжков в конце. И одновременно нарастает стремительность движений — от совсем медленного начала к энергичному и неотвратимому финалу. Петипа очень искусно развивает и нарастание высоты, и нарастание стремительности и неотвратимости, чередуя движения и темпы, «работающие» на магистральную идею картины, с другими, как бы противостоящими и даже противоречащими ей, и тем превращая ее не в линейную и однозначную, но в многомерную и многозначную, в которой, однако, свершается то, что свершается. И стремительно несущийся ввысь шарф подчеркивает это.

Картина теней обнажает глубинный смысл сюжета, в котором скоротечность жизни бросит свет на ее ценности. Солор, единственный человек в этом сонме теней, ощущает драгоценность ушедшего вместе с Никией и тянется за ней. Этот мотив может по-разному преломиться в сюжете. У Петипа за уцелевшей картиной теней



Артур Сен-Леон и Фанни Черрито. Балет «Скрипка дьявола».

следовал забытый ныне четвертый акт, где во время свадьбы Солора с дочерью царя, погубившей Никию, вновь появлялась тень баядерки, как бы предвещающая гибель присутствующих, а затем разражалась гроза и стены рушились, погребая всех под обломками. В нынешнем спектакле Солор после «теней» просто кончает с собой. Но нас занимает не развитие сюжета, а запечатленное в картине теней, в пластической музыке движение чувств. Мы видим эту музыку, она возникла в балете из его собственных недр, и открылось, как могуч бы он стал, если бы рядом с этой зримой музыкой шла равная ей по силе слышимая музыка, рядом с музыкой движений музыка звуков. Такое равенство музыки и хореографии наступило, когда великий композитор движений Мариус Петипа встретился с великим композитором звуков Петром Чайковским, уже со своей стороны шедшим к той же цели.

Они встретились в работе более чем через десяток лет. Но эти годы проходили не напрасно. Зримая музыка танцующего хора «Баядерки» стала для Петипа принципом, которому он теперь неуклонно следовал. Возобновляя в 1884 году «Жизель», он основательно перестроил танцы кордебалета, насытив их зримой музыкальностью.

Эти же десять лет были отмечены новым взлетом виртуозности, новой плеядой выдающихся итальянских артистов. И многие из них устремлялись в Россию, в Петербург, бывший уже в ту пору самым сильным и самым живым балетным центром. В конце 80-х — начале 90-х годов в Мариинский театр пришли Вирджиния Цукки, Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни, Энрико Чекетти — вероятно, самые сильные виртуозы той поры. Петипа не чересчур их жаловал, он предпочитал работать со своими артистами, лучше, как ему казалось, ощущавшими эмоциональную атмосферу и стиль спектакля, чем заезжие итальянцы. Француз Петипа предпочитал выдвигать местные, возвращенные им, русские таланты. Но итальянские виртуозы нравились местной русской публике, и Петипа вынужден был с ними работать.



Карлотта Брианца.

Они — а среди них были замечательные танцовщики — испытали известное влияние петербургского театра, но и мы не можем пренебречь их огромным вкладом в работу, которую начали Петипа и Чайковский.

Хореограф и композитор были к моменту встречи давно знакомы. Им довелось общаться по поводу задумывавшегося, но так и не осуществленного балета «Ундина» и по другим поводам, но о непосредственной работе над балетом речь шла впервые, и мы вправе рассматривать эту встречу как историческую, почти так же как встречу Станиславского и Немировича-Данченко, из которой родился Художественный театр. У Петипа и Чайковского не было первой решительной беседы, длившейся восемнадцать часов, однако новый театр тоже родился, хоть и в старом здании, со старыми артистами. В чем же состояла его новизна?

Иногда можно услышать, а порой даже и прочесть, что раньше для балета писали плохую музыку, а Чайковский стал писать хорошую, настоящую, и именно от этого переменялось лицо балета. Это прямая неправда. Конечно, музыка Чайковского была несравненно лучше музыки Пуньи или Минкуса, но ведь задолго до Пуньи, Минкуса и Чайковского настоящую музыку писали для балета Люлли, Перселл, Гендель, Рамо, Глюк и даже Бетховен. Но при всем их величии ни один из них, даже великий реформатор оперы Глюк, не изменил лик балета в такой огромной мере и не придавал ему столь завершенного облика, как позднее Чайковский. Видимо, дело не просто в том, что балет наконец-то удостоил своим вниманием великий композитор, а в том, что этот композитор глубже понял собственную природу балета, который, конечно, к его времени ее полнее обнаружил. И еще, должно быть, в том, что Чайковский стал балетным композитором в том самом смысле, в каком балетными композиторами были Пуньи и Минкус. Чайковский не напрасно внимательно изучал их музыку, которую нынче мы так легко браним. Великий Чайковский хоть и не занял штатного места

балетного композитора, но, как и прежде принято было в балете, сочинял музыку по номерам и в точности, не хуже Минкуса и Пуньи, выполнял все задания, которые ему давал Петипа. И все-таки Петипа нередко бывал поражен тем, что, безукоризненно выполнив все его просьбы, Чайковский предлагал ему совершенно неожиданную музыку. Чайковский не хуже Петипа овладел свободой в оковах и, следуя предписаниям, не забывал о себе. Сочиняя музыку для танца, он одновременно сочинял и музыку для слуха. Не то чтобы Пуньи и Минкус вовсе о слухе не думали, но, заботясь прежде всего о служении танцу, они не так уж думали о том, чтобы еще и слуху сказать слишком много. А для Чайковского эта вторая задача была, понятно, первой и самой главной. В результате между музыкой и танцем сложились новые отношения, прежде порой возникавшие лишь как исключение, а для Чайковского и после него ставшие правилом.

Новым было вот что: прежде у балета был один хозяин — танец (понятно, вместе с пантомимой и другими видами пластики), у балета был один сочинитель — хореограф. Нередко с ним вровень, а то и впереди него ставили сценариста, но музыку балетмейстер сплошь и рядом просто подбирал, какая ему нравилась, из сочинений разных композиторов, а то и вовсе неизвестно чью. Теперь все переменялось решительным образом. Теперь балет состоял из двух параллельных и постоянно связанных потоков — танца и музыки. Музыка стала уже не просто ритмической опорой, а равноправным танцу художественным началом внутри балета. Она все время взаимодействовала с танцем, он говорил свое, а она свое, то близкое, то далекое, и такая взаимность была бы в балете Пуньи невероятной. Музыка уже не только поддерживала ритмические характеристики танца, не только как-то его окрашивала. Она решительно меняла и углубляла его восприятие, соединяла отдельные номера в целостные картины, сопоставляла танцевальные фрагменты в совсем разных частях балета, выявляя их внутреннюю связь, выступала как подтекст хореографического текста и в то же время сама служила предметом истолкования для танца.

Набравшийся разнообразных инструментальных возможностей, танец стал уже в прежних балетах Петипа музыкой для глаз, и это открыло ему путь к истинному союзу и равноправию с музыкой для слуха. Теперь сценарий не мог жить одним танцем, ожидая, что музыка последует за танцем. Теперь он преломлялся и в танце и в музыке, предполагая их взаимопомощь, и оттого истинный смысл балета, истинное его содержание и даже самый его сюжет постигались уже не по одной стороне сочинения, не просто по танцу, как привыкли прежние посетители балета, ходившие его смотреть, не просто по музыке, как воображали новые посетители балета, хлынувшие туда, чтобы слушать, а только в целостности согласия и разноречия танца и музыки.

Балетный зритель, не переставая быть зрителем, становился и слушателем, он видел и слышал разом, различал и сопоставлял то и другое. «Спящая красавица» стала и, пожалуй, по сей день остается нагляднейшим примером истинного балета, взаимосвязанного и целостного, части которого внутренне равноправны. Чайковский прекрасно сказал: «Балет — та же симфония», и четыре акта их совместного с Петипа балета, а точнее, пролог и три акта, выступили почти как четыре части симфонии, и целостные сами по себе, и необходимые для общего замысла. Действительный сюжет балета живет в переходах от одной части к другой, от одного акта к другому. В каждом медленная танцевальная картина рисует самое существенное сюжетное событие и состояние. В прологе это общий танец фей, из которого вырастает вариация каждой, благодать, ниспосланная вступающему в жизнь. В первом акте — адажио Авроры с четырьмя принцами, предваренное сперва общим вальсом и вариацией Авроры, а затем танцами фрейлин и пажей, — счастье безмятежной юности. Во втором акте — адажио Авроры и Дезире как вершина большого классического танца

с нереидами, — воплощение осознанной мечты о прекрасном. И наконец, в третьем акте — адажио Авроры и Дезире на их реальной свадьбе в окружении сказочных персонажей, — умудренное обретение счастья.

Нет, наверное, нужды пересказывать всем известную сказку Перро, сообщать о злой фее Карабос, стремившейся разрушить счастье, и о его защитнице, доброй фее Сирени, о том, как Аврора уколола палец и потом, вместо того чтобы умереть, сто лет проспала, пока ее не разбудил прекрасный принц Дезире, или, по-русски, Желанный. Уже в самой смене четырех актов с их собственным, живущим в отношениях музыки и танца содержанием заключен старинный сюжет. Понять его, как и самое содержание балета, удастся, лишь постигая этот танец и эту музыку в их взаимности.

Я не знаю балета, в большей мере, чем «Спящая красавица», воплощающего взаимность музыки и танца. И, кстати будь сказано, именно «Спящая красавица» уцелела полнее всех других балетов, ближе всех к тому, что создали русский композитор, вышедший из Франции хореограф и приехавшие из Италии исполнители главных партий: Карлотта Брианца танцевала на премьере Аврору, а Энрико Чекетти — Голубую птицу, самую виртуозную мужскую роль тех лет. Три культуры, более всего сделавшие для развития балета — итальянская, французская и русская, — соединились в создании великого шедевра, провозвестившего балет будущего, хоть и может быть, в этот момент никто этого не создавал.

Взаимодействие трех культур осуществилось в России, и поэтому она оказалась в начале следующего столетия наследницей и хранительницей хореографического искусства. Именно ей предстояло первой разорвать придворные рамки балета и сделать его открытым искусством, не менее важным и нужным людям, чем литература, живопись, музыка, драматический театр, тем великим демократическим искусством, каким балет в XX веке стал.

И все оказалось возможным потому, что балет не отказывался от совершенствования своих технических умений, от виртуозности, от инструментального могущества танцующего тела. Когда в современном балете в сцене погони выбегает царица Мехмене и делает одно за другим двадцать два виртуозных фуэте, хоть зритель и бурно аплодирует, действие уже не прекращается, ибо виртуозное движение, казавшееся прежде чистым штукарством, наглядно демонстрирует свою осмысленность и действенность. Конечно, и в наши дни виртуозный танец не всегда полон чувства и мысли и свободен от циркачества, но не будем забывать, что он таит в себе безбрежную бездну возможностей открыть чувство и выразить мысль. Он может быть знаком упадка, но может быть и залогом нового подъема. Поэтому не стыдитесь аплодировать хорошему танцу и бросать цветы.



ПОВЕРХ ТЕКУЧИХ ВОД

Глава III, в которой новая история начинается со старой сказки

Петр Ильич Чайковский умер 25 октября 1893 года. За три с лишним года перед тем, 3 января 1890 года, в Мариинском театре состоялась премьера «Спящей красавицы». Композитор мог наблюдать, как с его помощью балет XIX века достиг своей высшей точки. Но ему не суждено было увидеть, как начался новый балетный век, хотя именно он положил ему начало.

Еще при жизни Чайковского в Мариинском театре замыслили постановку его первого балета, не имевшего успеха в московском Большом. Ходят слухи, что еще при жизни композитора, то ли в Петергофе, то ли в Царском Селе, на островке одного из тамошних прудов артисты Мариинского театра танцевали вторую, лебединую картину балета. Слухи эти не слишком достоверны, зато мы доподлинно знаем, что на вечере памяти Чайковского в феврале 1894 года был показан слет лебедей в постановке второго балетмейстера Мариинского театра, Льва Иванова, с незначительными изменениями составивший вторую картину балета, впервые шедшего в Мариинском театре 15 января 1895 года.

Новый спектакль как целое был замыслен Петипа — полновластным диктатором петербургского балета. Но готовую картину Иванова он включил в свой замысел. Вместе с Петипа Иванов ставил и лебединые картины последнего акта. У Петипа не было намерений совершать еще один скачок, разрывать с тем понятием о балете, которое он формировал всю жизнь, вплоть до «Спящей красавицы». Он намеревался поставить еще один балет такого же рода, но тоже с лучшей, чем прежде, музыкой. Сотрудничество с Чайковским он высоко ценил и вполне сознавал его преимущество

перед Минкусом. Кто знает, может быть, будь Чайковский жив, Мариус Иванович попросил бы его самого переписать какие-то сцены. Но Чайковского не было, и Петипа, не дрогнув, урезал последний, третий акт, заменил фрагменты музыки во втором. Говорят, переговоры об этом велись еще с композитором, но так или иначе, фортепьянные пьесы, вставленные в балет, оркестровал дирижер Мариинского театра Риккардо Дриго, тоже высоко почитавший Чайковского. В этих переделках не было ничего непочтительного, они шли в русле привычного подчинения музыки хореографии. «Лебединое озеро», не будь в нем ивановской лебединой картины, продолжало бы, пусть с некоторыми шероховатостями, начатое «Спящей красавицей». Но ивановская картина была, и с нее начался балет XX века.

Чем же так уж отличалась работа Иванова от работ Петипа? Разве Иванов не был его ближайшим последователем и учеником, разве лебединые картины не похожи на тени из «Баядерки»? Разумеется, похожи. Отличие на первый взгляд одно-единственное: там музыка шла за хореографическим замыслом, а здесь она его опередила и определила. Иванов получил музыку Чайковского в готовом виде и строил свою хореографию сообразно с ней, уже не давая композитору конкретных заданий. Следуя за музыкой, Иванов как бы увеличивал роль музыкального начала в балете, сделал методы балетного мышления более музыкальными. Но ведь мы в предшествующей главе говорили, что как раз Петипа приблизил хореографию к музыке, стал мыслить движениями, как мог бы мыслить музыкант. Да, именно так, но различие в том, что Петипа ориентировал балет на музыку вообще, а Иванов — на данную, конкретную музыку; Петипа следовал за музыкальными методами и принципами, а Иванов — за конкретным музыкальным строением. И от одного этого смысл всех прежних балетных понятий переменялся.

Хоть Петипа и наполнил содержанием танцы, прежде служившие развлечению, дивертисментные, все же пульсировавшие в них чувства в полной мере прояснялись в связи с теми действительными композициями, которым Петипа научился у Жюлье Перро. Петипа как бы нашел равновесие между действительным и дивертисментным танцем, показал и осмысленность и взаимосвязанность того и другого. Лебединая картина живет иначе. Лет тридцать назад один известный советский балетмейстер объяснил значение этой прославленной картины так: «Дивертисментные танцы характеризуют среду и место, где происходит действие. Танцы лебедей дают представление о том, где происходит действие балета «Лебединое озеро» и где живет заколдованная девушка-лебедь». Это заявление вызвало отчаянную суматоху в балетном мире. Дивертисментные танцы давно были отнесены ко второму сорту, а тут в их семью записывали самую замечательную картину самого популярного балета в мире, гордость русской хореографии. «Как же так — характеризуют место действия? — спрашивали виднейшие деятели балета, в том числе и прославленные балерины, танцевавшие белого лебедя.— Да лебединая картина более чем какая-либо другая во всем балетном театре погружает нас в содержание, открывает нам внутреннее действие, действие, свершающееся в душах героев!» И они, конечно, были правы. Увидеть в танцах лебедей только внешнюю характеристику, адресную справку — значит ничего в них не понять. Но в том-то и состоит парадокс лебединой картины, ее небывалая новизна, что, став по существу самой действенной из действительных, самой содержательной из содержательных, она по форме все-таки оставалась дивертисментной, ибо ее фрагменты связаны между собой вовсе не простой последовательностью действия, а другой, более глубокой связью. Действие — только один из элементов лебединой картины, в которую на равных правах с ним входят развернутые характеристики сил, участвующих в действии или наблюдающих его. И это характеристики вовсе не анкетные, не сообщающие лишь о том, кто кем является и откуда взялся, но эмоциональные и нравственные, то есть озаряющие душевную жизнь и ее идеалы.



Пьерина Леньяни.

И действие, возникающее в столкновении всех этих разных персонажей, и события, в которые эти персонажи вовлекаются, уже не просто происшествия: шел принц по лесной дорожке, встретил девушку, переодетую лебедем, и полюбил ее. Здесь сплетение эмоциональных и нравственных порывов, осуществленных и неосуществленных, которые на наших глазах распутываются.

Когда Лев Иванов не стал выстраивать свою картину по привычной логике балетных событий, а пошел следом за Чайковским и принялся искать сценические аналоги каждому музыкальному фрагменту, он, конечно, отчасти размыл самый ход событий. Но зато наполнил его самораскрытиями участников событий, и оттого события, которые все же совершались, выступали более значимыми. Иванов мог довериться Чайковскому потому, что Чайковский, сочиняя «Лебединое озеро», и без жестокой тирании Петипа не забывал о сюжете и действии и дорожил ими. Сюжет был для Чайковского не внешним привеском, он утопал в музыке, чтобы потом всплыть в хореографическом построении, этой музыкой предначертанном. Подчинение Иванова музыке никак еще не было отказом от сюжета и противостоянием ему. И все же обнаружилось, что хореография может быть еще ближе к музыке, к музыкальному мышлению, чем у Петипа. Ближе не просто по ритмам, но по самому своему построению. Сегодняшняя лебединая картина, которую мы видим почти во всех театрах, где идет «Лебединое озеро», сохранилась почти такой, какой была у Иванова. Перемены коснулись лишь деталей: в начале картины не стало длинных мимических разговоров, не появляются охотники, сопровождающие принца, и, главное, оруженосец Зигфрида больше не принимает участия в его дуэте с царицей лебедей.

Уже в начальной части картины многоголосый хор лебедей у Иванова в гораздо большей, чем прежде, мере принимает участие в танцах героев. Он аккомпанирует замечательному дуэту Одетты и Зигфрида. Роль его велика и в финале. Но пожалуй, наглядней всего новизна ивановского мышления видна в танцах, следующих непосредственно за дуэтом. Они вроде бы совершенно вырываются из прямого

действенного решения, в них вроде бы и впрямь видна дань развлекательным, дивертисментным побуждениям первого хореографа, задумывавшего тут разнообразные танцы лебедей. А на деле у Иванова именно танцы, следующие за дуэтом, особенно насыщают картину содержанием.

Что же они в нее вносят? Непосредственно за дуэтом идет танец маленьких лебедей. Четыре танцовщицы танцуют, взявшись за руки, перебирая ногами, как бы готовясь к полету, но не разрывая рук, выступая как некое единство и этим внося в наше сознание идею верности, идею единства лебединой стаи. Танец больших лебедей, хоть и не сохранившийся в ивановской постановке, но все же непременно строящийся на больших прыжках, прибавляет к ней идею свободы и вольного полета лебединой стаи. Два и впрямь дивертисментных танца оказываются важнейшими частями действенной картины. Они характеризуют не просто среду и место действия, но и саму лебедию стаю, и даже Одетту, какой она была до встречи с принцем. Они же вносят в картину мысль о том, что жизнь стаи должна продолжаться независимо от встречи Одетты с принцем. Действие за дуэтом вовсе не прерывается для дивертисмента, а как бы раздваивается: Одетта уходит в свою любовь, а стая продолжает жить, как жила, и Одетте надлежит сообразовываться с ее жизнью. Вариация Одетты вырастает как бы на перекрестке этих двух потоков. Можно сказать, что и сама эта вариация, состоящая из трех частей, как бы изображает три стадии выхода птицы в полет, то есть что Одетта своей вариацией как бы вновь демонстрирует свою причастность лебединой стае. Но одновременно само это изображение выступает не только в прямом, но и в метафорическом смысле, и самый полет птицы, начиная с перехода к нему от первоначальной робости, становится образным аналогом внутреннего освобождения. И ведь именно этой душевной полнотой и свободой, этой душевной открытостью она более всего и пленяет принца.

Соединение героев в заключительной части картины опирается на весь этот круг впечатлений и душевного опыта.

Но тяготение хореографии к музыке сказалось не только на построении самой хореографии, но и на роли, которую в балете играет музыка, выступающая в нем непосредственно. Перестав быть служебной, музыка увеличила свое прямое участие в балете. Звучание музыки теперь полнее воспринимается как само по себе содержательное, а не только как опора для танца. Выиграла от этого прежде всего хореография, и не только потому, что танцевальные движения эмоциональнее окрашивались более содержательной музыкой. Обогащавшаяся музыкальная окраска создавала и более широкие возможности сопоставления и сопоставления движений. Уже в балете «Жизель» возобновление мелодии счастливого танца Жизели и Альберта в сцене сумасшествия, когда Жизель в одиночку пыталась повторить те движения, что совершала когда-то вместе с возлюбленным, обостряло наше восприятие. Сопоставление движений с помощью музыки, одинаковой, или чуть меняющейся, или передающей мелодию, которую вел один инструмент, другому, делало значимым совпадение или несовпадение совершаемых одновременно движений и насыщало танцевальную речь.

В знаменитом дуэте Одетты и Зигфрида мелодия одинокой скрипки в начале дуэта, когда Зигфрид поддерживал Одетту, которой принадлежал этот скрипичный голос, положила начало их объяснению, а в конце дуэта, сопровождаемого вторжениями кордебалета готовых к полету лебедей, та же мелодия, перейдя к виолончели, говорящей голосом Зигфрида, завершала это объяснение полным согласием и взаимопониманием героев, и Зигфрид поддерживал Одетту уже иначе. Повторение мелодии пленяет зрителя не только ее собственной красотой и одухотворенностью, но служит связующим звеном, как рифма в стихах, сопрягающим разные моменты пластического

действия. Истинная музыка в балете, равноправная хореографии, обогащает балет не только тем, что побуждает хореографию уподобиться ей, слиться с ней в какие-то моменты почти безраздельно. Она еще больше служит балету тем, что, оставаясь неслиянными, но неразрывными, музыка и хореография обогащают друг друга, обретают дополнительный смысл в своем взаимодействии, даря балету возможность не только прямого изображения, но и ассоциативного, образного, метафорического мышления. Разумеется, в какой-то мере оно всегда было присуще балету, но музыкализация балетных построений, осуществленная Петипа, преобразование балетной музыки, осуществленное Чайковским, и новое приближение хореографии к этой музыке, осуществленное Ивановым, как три ступени великого преобразования балета, несказанно раздвинули его художественное мышление и тем самым его содержательную емкость.

«Лебединое озеро», вероятно, впервые так полно и глубоко продемонстрировало способность хореографического искусства к постижению душевной жизни, а в конце века интерес к ней возрос. Новое прочтение в 1895 году не имевшего прежде в Большом театре успеха «Лебединого озера» совпало по времени с новым прочтением в 1898 году в только открывшемся МХАТе чеховской «Чайки», не понятой перед тем в Александринском театре. Судьбы лебедя и чайки не случайно оказались сходны. И тут и там новизна художественного языка определялась новизной предмета, новым углублением во внутренний мир. «Лебединое озеро» провозвестило возможности даже и в «Спящей красавице» с трудом угадываемые. Но и эта великая весть оставалась неведомой людям. Балетный театр по-прежнему был замкнут узким кругом петербургских балетоманов. Наиболее проницательные эту весть услышали,



Балет «Лебединое озеро». Сцена из спектакля.



Майя Плисецкая. Балет «Лебединое озеро».

но особого успеха она не имела. И все же слово было сказано, и балет был готов к новой жизни.

Одновременно происходило и другое существенное преобразование балетного театра. В «Лебедином озере» главную партию исполняла еще итальянка Пьерина Леньяни, виртуозная танцовщица, сумевшая уловить и свободное пластическое дыхание хореографии Иванова. Но примером Пьерины Леньяни, как и примером первой Авроры — Карлотты Брианца, виртуозный танец все более захватывал умы русских танцовщиц и танцовщиков. Они с успехом им овладевали, разрывая каноны господствовавшей прежде на русской сцене французской школы, становились вровень с итальянцами и начинали их опережать. Когда ставилось «Лебединое», уже танцевали Ольга Преображенская и Матильда Кшесинская, уже танцевали братья Николай и Сергей Легаты. А вскоре на сцену вышли и Анна Павлова, и Тамара Карсавина, и Михаил Фокин, а позднее и Вацлав Нижинский, и Ольга Спесивцева. За четверть века на Мариинскую сцену вышла целая плеяда великих артистов, составивших славу русского и мирового балета. Реформа Петипа — Чайковского — Иванова, осуществленная на русской сцене и еще неизвестная миру, уже привела к формированию самобытной русской артистической школы, по-своему распорядившейся приобретенным у французской и итальянской школ. Балетной столицей мира в конце века стал Петербург, начавший первенствовать и в хореографическом сочинительстве, и в хореографическом образовании. С этого и начался нынешний балетный век, хоть в 1895 году почти никто еще не подозревал, что он уже начался.



ЧТО СДЕЛАЛ СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ

*Глава IV, после которой мы не будем удивляться,
узнав, что в XX веке иностранные балерины и танцовщики
принимали русские сценические имена*

Сергей Дягилев не был ни танцовщиком, ни хореографом, ни композитором, ни драматургом, ни художником, и, однако, если за пределами России спросить любого причастного к балету человека, кому балет XX века более всего обязан, имя Дягилева почти наверняка будет названо первым. Что же он такого сделал? И почему сделанное им, если уж заслуги его и впрямь так велики, не принесло ему на родине столь же бесспорного признания, как в остальном мире? Говоря вкратце, Дягилев открыл Европе русский балет, он продемонстрировал, что покамест в европейских столицах, начиная с Парижа, куда он и стал привозить русских танцовщиков, балет приходил в упадок и погибал, в Петербурге он укрепился и стал искусством более значительным, чем можно было ожидать.

Великое здание, выстроенное Петипа, Ивановым и Чайковским, оставалось мало кому известным за пределами Петербурга и Москвы. Да и в русских столицах его замечал небольшой круг избранной публики, значительная часть которой ходила в театр, совершая обряд светской жизни. Императорские театры не напрасно состояли в ведении Министерства двора его императорского величества. Сергей Дягилев разорвал замкнутый круг, и началась новая история мирового балета.

Началась она почти случайно. Независимые театры в ту пору в русских столицах уже возникали. Достаточно назвать Московский Художественный Общедоступный, самым своим названием «общедоступный» отличавшийся от императорского Малого в Москве или императорского Александринского в Петербурге, лучших дотоле русских драматических театров. Труппа Дягилева вроде бы тоже была общедоступной, открытой для всех, но дома она свои спектакли практически не показывала.

Да и выезд ее за границу свершился не потому, что Дягилев понял, что в русском балете произошли перемены, о которых всему человечеству необходимо узнать, что он сразу догадался, что в балете русское искусство добилось наибольшего и фактически уже заняло лидирующее положение, с которым ни одна страна не могла в ту пору соперничать.

До ошеломляющего успеха русского балета в Париже в 1909 году ни сам Дягилев, ни кто-либо другой этого не понимал и даже не подозревал.

Сергей Павлович Дягилев в том самом 1898 году, когда в Москве открылся Художественный театр, начал вместе с художником Александром Бенуа издавать в Петербурге журнал «Мир искусства», вокруг которого группировалась часть нового поколения русских художников и деятелей других искусств. Года два, когда дирекцию императорских театров возглавлял искусствовед князь С. М. Волконский, Дягилев руководил «Ежегодником императорских театров», превратив казенное издание в художественный журнал. Но устремления Дягилева показались не в меру вызывающими директору Волконскому, и, тем более, всей казенной театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу. Теперь его неукротимая энергия направилась на пропаганду русского искусства за рубежом. Сперва он организовал в Париже выставку русского изобразительного искусства, начиная с иконописи. На следующий год познакомил парижан с русской музыкой. Еще через год показал им целиком оперу Мусоргского «Борис Годунов» с Шалапиным в главной роли. На следующий год, это и был 1909-й, в программу гастролей наряду с оперой попали балетные сцены. Именно благодаря им дягилевские гастроли стали, наконец, событием культурной жизни Франции. О них спорили, но о них говорили все.

Так определилась вся дальнейшая деятельность Дягилева, с этих пор посвятившего себя прежде всего балету.

Года три его балетная труппа все еще была временной и состояла по преимуществу из русских артистов, работавших у Дягилева во время отпуска. Потом она стала постоянным коллективом и существовала до смерти Дягилева в 1929 году. С Дягилевым труппа прожила двадцать лет, и след, ею оставленный, неизгладим. Но что именно сделал Дягилев? Об этом спорят по сей день и не находят приемлемого для всех ответа. Слишком уж разные и враждебные друг другу течения находили себе приют в дягилевской труппе и растекались от нее. Блестящий организатор художественной жизни, Дягилев не столько насаждал собственные вкусы и устремления, весьма переменчивые, сколько проявлял удивительную чуткость к художественным вкусам публики. Вот он и подхватывал едва ли не все тенденции балета XX века, раз уж увидел, что именно балет публике по вкусу.

Уже в 1909 году, в первый, еще не полностью балетный, но именно благодаря балету прошедший с ошеломляющим успехом сезон, парижская публика была потрясена самой по себе дягилевской труппой. Виртуозные прима-балерины в Париже еще попадались, да и русская премьерша Кшесинская уже с успехом танцевала в парижской Опере. Но никто не предполагал столь высокого мастерства в массовых танцах, никто не предполагал столь высокого мастерства в мужских танцах — в Париже ни того ни другого давным-давно не было. Мы вправе поэтому считать успехи труппы Дягилева прямым следствием достижений академического балета, тем более что именно его возрождению на Западе труппа Дягилева в конечном счете более всего и способствовала. Но нельзя не видеть, что спектакли, которые Дягилев вез на Запад, были как раз прямым возражением тому, что делалось в Мариинском театре. Артисты и хореографы Дягилева пришли по преимуществу оттуда, но там они были, как правило, бунтарями, протестантами.

Прежде всего это следует сказать о Михаиле Фокине, первом хореографе дягилевских сезонов.



Сергей Дягилев. Рис. Пабло Пикассо.



Игорь Стравинский. Рис. Пабло Пикассо.



Тамара Карсавина.



Вацлав Нижинский.

Михаилу Фокину вместе с художником Александром Бенуа, «хотелось бы иметь для балета то, что для русской драмы создал Художественный театр». Они хотели видеть в балете перевоплощение артистов и сценическое переживание, видеть единство действия, единство в средствах выражения, в стиле декораций и костюмов. Фокин высказывал такие пожелания без обиняков и открыто твердил, что казенный балет всем этим требованиям не отвечает. Хотелось ему и более близкого, почти как в МХАТе, соответствия жизненной реальности. Классический танец казался Фокину не универсальной танцевальной системой, а лишь одним из бесчисленных видов танца, и он высмеивал тех, кто видел в танце на пальцах пластические качества, допустимые в самых разных сюжетах. Для Фокина танец на пальцах был уместен лишь там, где речь шла, как в романтическом танце Тальони, об устремленности ввысь. Он легко и свободно вовлекал на балетную сцену самые разные пластические краски, необходимые, на его взгляд, для изображения действительности, к которой был обращен сюжет.

Как только Фокин не высмеивал движения классического танца! Особенно он любил ссылаться на то, что ничего им подобного нельзя увидеть ни в скульптуре античности, ни в скульптуре Возрождения. Фокин удивительным образом не различал неподвижную пластику изобразительных искусств и подвижную пластику балета. В его балете «Египетские ночи» герои двигались в профиль только потому, что таковы изображения на древнеегипетских рельефах, а не потому, конечно, что древние египтяне на самом деле ходили боком. Но тут Фокин искусственности не замечал, а классический танец за искусственность клеймил, как мог.

Его целью было возрождение театрального начала балета. Только что Петипа, Иванов и Чайковский утвердили музыкальное начало балета. И сделали это как раз опираясь на признание системного характера классического танца. А Фокин, человек, вполне сознававший заслуги Петипа и Иванова, музыкально высоко одаренный, вольно или невольно вытаскивал фундамент — классический танец — из-под выстроенного ими здания.

О том, что делал Фокин, спорят по сей день. Одни хвалят его до небес и именно Фокина, а не Петипа или Иванова называют великим реформатором балета, открывшим ему дорогу к людям. Другие, наоборот, видят в Фокине разрушителя, толкавшего балет в тупик. Но так спорят и о Петипа, то объявляя, что он достиг предела совершенства, то именуя его царедворцем и реакционером. О многих крупных деятелях искусства и культуры люди не могут прийти к единому



Александр Бенуа.



Лев Бакст.



Анна Павлова и Энрико Чекетти на репетиции.



Анна Павлова.

мнению. И не могут часто потому, что жаждут видеть это свое мнение очень уж определенным, обо всем хотят судить по схеме: да — нет, хороший — плохой, а жизнь и искусство тоже не укладываются в двоичную схему. Не укладываются прежде всего потому, что цели, которые ставят перед собой люди, даже и очень крупные, и их реальная деятельность — не одно и то же. То, что человек действительно делает, и то, что он делает только в своем воображении, не совпадает. И многие, казалось бы, ясные и простые вещи остаются вроде бы непонятными даже и великим людям. Бенуа и Фокин видели все жертвы, принесенные Петипа ради того, чтобы сделать балет воистину музыкальным и привести его в «Спящей красавице» к взаимности и равноправию с великой музыкой. Ради этого он пренебрегал множеством вещей, пренебрегать которыми Бенуа и Фокин считали невозможным. Декорации и костюмы старого балетного театра были еще дальше от истинной живописи, чем музыка Пуньи и Минкуса от истинной музыки, а Петипа не обращал на это внимания. Если целью Петипа, может быть и не вполне сознаваемой, была обобщенность изображаемого, его систематизация, то целью Фокина, вполне сознаваемой, была конкретность. И во имя конкретности он легко жертвовал обобщенностью. Не стремясь создать единую систему балетного мышления на все случаи, в чем и состоит бессмертная заслуга Петипа, не слишком увлекаясь конкретизацией внутри этой большой системы, он строил отдельную систему для каждого конкретного случая, свободно подбирая для нее пластические ориентиры в жизни, в воображении, в изобразительных искусствах и даже в старом балете. По образу и подобию романтического балета он сочинил «Шопениану», используя приемы классического танца, он сочинил половецкие пляски в опере Бородина «Князь Игорь», — никто же не знает, как на самом деле танцевали древние половцы. И в «Шопениане», и в «Половецких плясках» видно, как прекрасно владел Фокин искусством хореографического мышления в духе Петипа, искусством музыкальной пластической композиции. В «Половецких плясках» он не хуже, чем Петипа показал, как можно окрасить определенным пластическим цветом музыкально-танцевальную композицию. Такие его сочинения послужили примером и провозвестником будущих открытий. Но нередко ради новых пластических красок он жертвовал принципами композиции, открытыми Петипа. Ради лексики танца он жертвовал порой его грамматикой, все равно как если бы мы, чтобы пополнить язык новыми словами, упростили бы построение фраз и не требовали бы непременно согласования слов в предложении.



Анна Павлова.



Михаил Фокин на репетиции. За роялем Игорь Стравинский, справа — Тамара Карсавина.

Спектакли Фокина имели в Париже успех, «Половецкие пляски» в особенности. И все же пути Фокина и Дягилева вскоре разошлись. Дягилев расходился и разрывал со всеми своими сотрудниками. Фокин был одним из первых, но не последним. Из-за таких разрывов Дягилева винят во многих грехах, но разрывы имеют и некоторое объективное объяснение. Есть люди, которые становятся тем, что они есть, по собственному побуждению, по выношенному чуть ли не с малолетства замыслу. Не представься им случай стать тем, кем они могли и хотели стать, они пропадут в неизвестности. Дягилев твердо знал, что кем-то станет, а кем именно — должны были определить обстоятельства. Пропагандистом русского балета он стал не потому, что балет влек его больше всего, а потому, что он более всего привлек парижан, что на балет они откликнулись живее, чем на живопись или оперу. Но и став пропагандистом балета, он сохранил свою беспринципную чуткость, быстро уловил, что парижане больше откликнутся на композиционные принципы мышления, чем на небывалые лексические открытия, и стал искать хореографов, способных этой склонности ответить. Он менял своих хореографов, но и после Фокина это непременно были выходцы из России: Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Георгий Баланчивадзе, Сергей Лифарь. Для танцовщиков, художников, композиторов, сценаристов это условие не было обязательным, для хореографов было. Дягилевым двигали не националистические предрассудки, да и среди перечисленных российских выходцев — двое поляков, грузин и украинец. Но все они, даже не работавший ни в Москве, ни в Петербурге, но все же учившийся у Б. Нижинской и Э. Чекетти Лифарь, так или иначе были причастны к открытиям русского балета, а успех дягилевской антрепризы определяли именно эти открытия.

Став их пропагандистом почти случайно, Дягилев немедленно понял, какое великое сокровище у него в руках, и оповестил об этом без преувеличения весь мир.

Смолоду более всего мечтавший о том, чтобы попасть ко двору, стать императорским распорядителем по художественной части, именно он разорвал придворные оковы балета и возродил его как искусство для всех. Для всех? Но разве успехи «Русских сезонов» не ограничивались избранным кругом Парижа? Разве цены на билеты к Дягилеву не были безмерно высоки и не росли поминутно? Да, разумеется. Но на Западе, в отличие от царской России, успех балета в Париже стал толчком к его повсеместному возрождению и распространению. Уже на следующий год Павлова, украшавшая дягилевские спектакли первого сезона, отделилась, создала собственную труппу и стала ездить по свету, пропагандируя не только свой великий талант, но и само балетное искусство. Стали возникать все новые труппы, балет казался уже не отжившим пережитком, а искусством завтрашнего дня, каким и стал на деле.

И, отдавая должное выдающимся хореографам, начиная с Михаила Фокина, художникам, начиная с Льва Бакста и Александра Бенуа, или композитору Игорю Стравинскому, с величайшим почтением вспоминая поразивших мир артистов Анну Павлову, Тамару Карсавину, Вацлава Нижинского, Михаила Мордкина, Веру Коралли, Софью Федорову, Адольфа Больма, Георгия Розая и многих еще других, мы по справедливости должны признать, что именно Сергей Дягилев соединил, направил и даже вызвал к жизни их усилия и устремления. Он изменил положение балета в семье искусств, и не будем удивляться, что все, кто любит балет, во всем мире ему за это благодарны. А благодарность ему неизбежно распространяется на страну, из которой были принесены невиданные ценности. Вот почему после Дягилева в балете стало почетным происходить из России.

Были и не раз возобновлялись времена итальянцев, когда все делали они. Были времена французов, когда все учились у них. Дягилев сделал первую половину балетного XX века русской. Иностранные танцовщики стали гордиться тем, что учились у русских, а некоторые даже принимали русские сценические имена, и зритель, считавший балет русским искусством, мог думать, что они из России. Сергей Дягилев прославил русский балет и снова сделал балет искусством всех народов.



БАЛЕТ НОВОГО МИРА

Глава V, повествующая о великом значении равноправия и о том, как за него бороться

Переворот в судьбе балета, может быть, протекал бы несравненно медленнее и менее успешно, если бы не свершался в преддверии грандиозного события. Событием была русская революция. Взглянуть, как это грандиозное событие сказалось на судьбе балета, необходимо, потому что за всю историю балета не было, пожалуй, события, которое бы так много переменяло в его судьбе.

Русские балетные театры, петербургский Мариинский и московский Большой, содержало Министерство двора. Музыкальным театрам, состоящим из трех трупп — оперной, балетной и оркестра, — даже и сегодня трудно существовать за счет зрителей, покупающих билеты, а тогда это было и вовсе невозможно. Если билеты стоят столько, сколько нужно, чтобы окупить содержание театра, их мало кто может покупать, и они уже поэтому не окупают содержание театра. А чтобы зрители могли покупать билеты, кто-то должен театру приплачивать на его расходы, выдавать дотацию. Нашим театрам государство выдает такую дотацию по сей день. Если бы ее не было, за билет в первый ряд Кировского театра пришлось бы платить, наверное, рублей десять, а так он стоит всего три рубля. А тогда билет и с дотацией стоил дороже, а без дотации был бы невообразимо дорог. Поэтому балетные театры содержались при дворах, для царских фамилий они были делом престижным. Хорошая балетная труппа так же повышала престиж монарха, как роскошный дворец. Но дворец все-таки строился на долгие годы, он доставался по наследству от предшественников, и дворцы английских или немецких королей, не говоря уже о дворце французских королей, в котором никаких королей давно уже не было, не слишком уступали, если вообще уступали, дворцам русских царей — даже Зимнему

в Петербурге или Екатерининскому в Царском Селе. А вот содержать такую балетную труппу, как в России, да еще две такие труппы — и в Петербурге и в Москве, — в XX веке не мог себе позволить больше ни один монарх. Российские цари, во-первых, были очень богаты — как-никак им принадлежала одна шестая всей земли. Бедные датские короли, которые содержали в Копенгагене тоже неплохую балетную труппу, никак не могли с ними соперничать. Но дело не только в этом. Британская империя владела даже четвертью всей земли, но и она подобной роскоши себе позволить не могла. Британские короли давно уже не располагали такой властью, как русский царь, и даже в своих расходах были ограничены суммой, которую им выделял парламент, суммой, конечно, немалой, но никак не позволяющей содержать даже один, не то что два огромных музыкальных театра, да еще и драматические. А русский царь был неограниченным самодержцем. Он не стеснял себя в расходах и мог содержать огромный балет.

Когда царская власть рухнула, возник естественный вопрос: кто теперь будет содержать балет? И ответить на него было совсем не просто. Уже при Временном правительстве возникали большие сомнения о будущем русского балета. Ни одно буржуазное правительство в мире не субсидировало балет достаточно щедро, и не было оснований думать, что русское стало бы исключением. После Октябрьской революции сомнения не исчезли.

В стране, погруженной в долгую гражданскую войну и разруху, не было денег. К тому же громко звучали голоса, утверждавшие, что балетный театр — пережиток прошлого, осколок помещичьей, дворянской культуры и победившему пролетариату не нужен. Столь решительные заявления касались не одного балета. Известный поэт Владимир Кириллов так прямо и писал:

Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Никто из говоривших такое не считал нужным объяснить, чем, собственно, Рафаэль мешал наступлению прекрасного Завтра. Никто из них не вспоминал, что Карл Маркс, наоборот, считал: «Каждый, в ком сидит Рафаэль, должен иметь возможность беспрепятственно развиваться». Для него Рафаэль был знаком добра, а не зла, как для поэта Владимира Кириллова. Анатолий Васильевич Луначарский, народный комиссар просвещения, в ведении которого находились театры, страстно их защищал. К декабрю 1922 года угроза закрытия наконец рассеялась, но значительная часть виднейших русских хореографов, балерин и танцовщиков оказалась к этому времени за рубежом.

Знакомясь с балетом тех лет, нередко прежде всего замечают угрозу закрытия театров, отъезды артистов, упадок; балет как бы балансирует на краю гибели. Так оно и было. Но только было и другое. Послереволюционные годы были для балета не только временем утрат, но и временем приобретений.

Для зарубежного балета это было время простых приобретений. Уехавшие из России артисты и хореографы помогли возродить, укрепить и создать балетный театр во многих западных городах. Уже не только пример труппы Дягилева, но и прямая помощь русских артистов, державшихся самых разных взглядов на свое искусство, — от Фокина с его сторонниками до приверженцев академических традиций, — привела к тому, что вскоре в Европе и Америке балет возродился к новой жизни.

Но в молодой Советской Республике в те революционные годы рождались открытия, не только позволившие русскому балету воспрянуть, но еще раз обогатившие и его и весь балетный мир. Часто пишут, что история советского балета начинается то ли с 1927 года, когда поставили «Красный мак», то ли еще позже.



Ольга Спесивцева.



Аким Волинский.

А это не верно. История советского балета начинается вместе с историей Советской страны — в 1917 году.

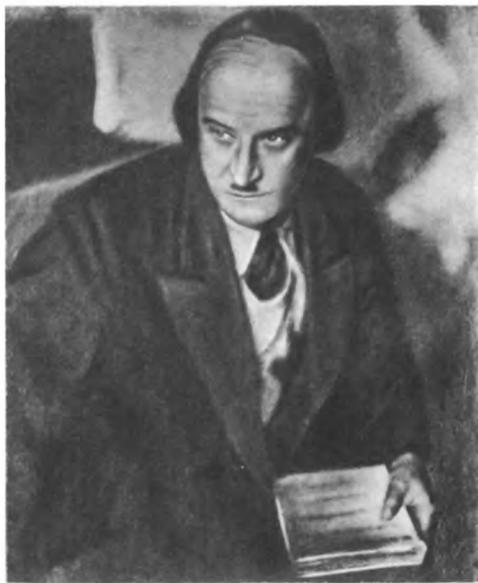
Мы видели, какое огромное значение имела маленькая революция, устроенная Дягилевым и Фокиным вместе с выехавшей за рубеж сборной балетной труппой. Уже она поставила под сомнение слепую неизбежность привычного и, побудив одних так же слепо отбросить старое, заставила других глубже задуматься об искусстве танца, лучше понять его смысл и неведомые прежде возможности.

Какое же глубокое просветление умов и расширение горизонтов должна была принести балету великая революция, всколыхнувшая не только тесную гастрольную площадку, даже не только сцены постоянных театров, но и всю окружающую жизнь. Вопрос, быть или не быть балету, лишившемуся придворного источника существования, принес театру в целом и каждому артисту в отдельности множество подчас неодолимых практических трудностей. И вместе с тем он с небывалой доселе остротой заставлял задумываться: что же такое балет? Вопрос, надо ли ему быть, заставлял задуматься: зачем ему быть и каким ему быть? Ликвидаторам культуры, желавшим уничтожить не только балет, но Рафаэля и Пушкина и все вообще богатства, накопленные человечеством, можно было противостоять инстинктивно, не задумываясь, просто продолжая дорожить этими богатствами, продолжая их поддерживать. И спасибо людям, которые это делали, и в частности тем, кто продолжал танцевать в трудных, невыносимых для танца условиях. Мы с благодарностью вспоминаем тех, кто танцевал после революции в Москве и Петрограде. Имена Екатерины Гельцер, Ольги Спесивцевой, Елены Люком, Виктора Семенова окружены особым сиянием. Мы с благодарностью думаем и о людях, вышедших на сцену в те бурные годы, едва окончив школу: о Борисе Шаврове, об Андрее Лопухове; о тех, кто окончил школу в первые послереволюционные годы: о Лидии Ивановой, Ольге

Мунгаловой, Петре Гусеве, Леониде Лавровском, Валентине Кудрявцевой, Анастасии Абрамовой, Любове Банк, Асафе Мессерере и многих других. Но сохранение и возрождение непреходящих ценностей — только одна сторона происходившего.

Перед революцией Петербург был всемирной столицей балета. Именно здесь свершались самые важные для балета события, и после революции Петербург вовсе не перестал быть столицей балета и, прежде всего, балетной мысли. В 1925 году отсюда вышли две книги, быть может, самые значительные в балетной литературе после Новера, стремившиеся осмыслить происшедшие с тех пор перемены. Одну из них, «Книгу ликований», написал Аким Львович Волинский, еще до революции завоевавший известность не только разнообразной литературной деятельностью, но и статьями о балете. Волинский всеми силами защищал классический танец и академический театр Петипа от грозивших ему еще до революции со всех сторон напастей. Его книга стала гимном классическому танцу. После революции Волинский сам открыл школу классического танца, где начали преподавать многие выдающиеся впоследствии педагоги, и в частности Агриппина Яковлевна Ваганова, имя которой ныне носит старейшее в стране хореографическое училище.

Тогда же вышла книга Федора Васильевича Лопухова «Пути балетмейстера». Лопухов не только защищал, но и развивал открытия классики. Он первый, кто противопоставил системе Новера другую, не менее стройную систему взглядов. Новер уподоблял балет драме и требовал от него жизни по ее законам, — не будем только забывать, что Новер все же сопоставлял балет с современной ему драмой французского классицизма, более близкой балету, чем позднейшая реалистическая драма, которой его порой хотят уподобить сегодня. Лопухов уподоблял балет музыке и требовал, чтобы балет подчинился ее законам,



Федор Лопухов.



Лидия Иванова.



Касьян Голейзовский.



Джордж Баланчин.

чтобы хореография всюду уподоблялась музыке. Тут от него даже самому Петипа доставалось за то, что и у него такое бывало далеко не всегда.

Сегодня нам легко возражать и Волынскому и Лопухову — они, кстати сказать, вовсе не были единомышленниками, а очень между собой расходились не только в теории, но и в практике. Волинский бранил постановки Лопухова, который отнюдь не ограничивался подражанием Петипа. Не все высказанные ими суждения были бесспорны. Но наши возражения не отменяют заслуг Волинского и Лопухова. Лопухов предпринял попытку совершить принципиально новый шаг в понимании балета как самобытного искусства. Это могло произойти лишь потому, что само искусство заново ощутило свою самобытность. Нигде в мире книги, подобные книгам Волинского и Лопухова, в те годы не выходили, да и некому было их писать, ибо только в Петрограде была почва для таких размышлений. Острота революционных событий не только не отменила, но обострила и сделала еще более животрепещущими эти размышления. Не случайно обе книги вышли в свет лишь после революции.

Лопухов к тому же был не только теоретиком, но и практиком. В 1922 году он возглавил труппу бывшего Мариинского театра, и сразу выяснилось, каким разным может быть балет. Лопухов, в отличие от бунтаря Фокина, выступил не как ниспровергатель старого балета, наследство которого он, кстати сказать, тщательно сохранял, а как его реформатор. Он стремился не заменить, а развить открытия, сделанные Петипа, Ивановым и Чайковским, и показал, как многообразно могут эти открытия преломиться. В 1923 году Лопухов поставил танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. После того как Чайковский, а за ним Глазунов обратили балетный театр в место, где не только смотрят, но и слушают, многие хореографы использовали для балета музыку, первоначально для него не предназначавшуюся. И Фокин и Горский ставили балеты на музыку, написанную, чтобы ей звучать лишь в концертном зале. Но они обычно прилаживали к этой музыке сюжет. А если в «Шопениане» нет как будто единого сюжета, то ведь она и поставлена не на единое музыкальное произведение, а на сюиту из разных. Лопухов первый построил свою хореографию как музыку и в связи только с ней одной. Содержание его симфонии должно было достигаться по самому танцу (вместе с музыкой), по противоборству пластов танца и наполнявших их танцевальных мотивов.

Нам сегодня трудно судить, в какой мере удалось Лопухову осуществить в своей танцсимфонии желае-



Ольга Мунгалова и Петр Гусев. Балет «Ледяная дева».

мое. Спектакль, показанный один раз, вызвал недоумение у публики, привыкшей к сюжетному балету, и в те трудные годы хореограф уже не пытался достигаться до другой публики. Но мы знаем, что один из участников лопуховского спектакля стал известным хореографом и в своей дальнейшей деятельности с успехом утвердил жанр танцсимфонии на балетных сценах всего мира, а за ним в этом жанре работали и другие, за рубежом и у нас. Этим учеником Лопухова был всемирно известный ныне балетмейстер Джордж Баланчин. На самом деле его зовут Георгий Мелитонович Баланчивадзе, он родился в Петербурге, окончил петербургское хореографическое училище, был артистом бывшего Мариинского театра и именно здесь, в Петербурге, начал работать как хореограф. Его танцсимфонию на музыку Юношеской симфонии Бизе мы увидели впервые в 1958 году, когда в СССР гастролеровала труппа парижской Оперы, а затем в 1962 году, когда у нас гастролеровал Нью-Йоркский городской балет, которым руководил Баланчин. Бессюжетная танцевальная симфония показалась многим модной зарубежной новинкой, они не знали, что родилась она у нас в стране, и с легкостью отреклись от великого достижения танцевальной культуры первых послереволюционных лет.

Танцсимфония не была для Лопухова единственно допустимым видом балета. Он вовсе не был противником сюжетного драматического спектакля и ставил такие спектакли сам. Но в его драматических спектаклях танец не просто украшал сюжет, как это бывало даже у Нювера, а был основой и опорой сюжета. Спектакль «Ледяная дева», поставленный Лопуховым в 1927 году, в отличие от танцсимфонии, прожил десять лет и имел большой успех, но и он не дожид до наших дней. И все же, когда мы сегодня смотрим балеты Григоровича, в 1927 году только родившегося на свет и не видавшего балета Лопухова, но много с ним говорившего и учившегося у него, мы понимаем, что их провозвестником был тоже Лопухов, что это направление хореографии тоже родилось в горячие послереволюционные годы.

Но и это еще не все. Тогда же окрепло и еще одно важное направление балета. Уже

Фокин смело обогащал балет разнообразной пластикой, выходившей за строгие рамки классического танца. Он, однако, пользовался ею вместо классического танца, лишь изредка расцвечивая ею классический танец. После революции привлекли внимание пластические искания Касьяна Голейзовского. Лопухова тоже часто брали за вовлечение в балет акробатики — именно он, в частности, ввел в практику верхние поддержки, где кавалер высоко поднимает даму над головой, которые сегодня кажутся обычными. Голейзовский и Лопухов много сделали, чтобы, следуя природе классического танца, его конкретизировать и дать ему дополнительные краски. Работы Леонида Якобсона, создавшего труппу «Хореографические миниатюры» и поставившего в Кировском и Большом театрах балеты «Шурале», «Спартак», «Страна чудес», «Клоп» и другие, продолжили искания Голейзовского и Лопухова. Это направление советского балета тоже родилось в бурные революционные годы.

Спектакли тех лет до нас не дошли. Но это не значит, что они были плохи. Никто не доказал, что люди сразу верно оценивают искусство, которое при них создается, и понимают, что из него нужно бережно хранить. Мне довелось видеть во Владимире, в Успенском соборе, расчищенные фрагменты замечательных фресок, которыми в XV веке собор украсил великий художник Андрей Рублев. Потом поверх Рублева писали посредственные богомазы, а великий художник был забыт.

Фреска даже и под чужим письмом может уцелеть. Кто теперь не знает, что Рублев — слава и гордость России! А в балете быть забытым — означает погибнуть. Поэтому важно не забывать источники, из которых нынешние хореографы черпают опыт. Когда мы признаем, что лицо современного балета во многом определили такие разные, даже противоположные друг другу хореографы, как Баланчин, Якобсон и Григорович, не будем забывать, что в их работах живут традиции Лопухова и Голейзовского, традиции первых послереволюционных лет. Будем помнить, как много подарили и еще продолжают дарить балету эти великие годы.

Эти годы прошли. История советского балета на них, понятно, не кончается. В тридцатые годы в стране один за другим стали открываться новые балетные театры, и сейчас у нас их уже не два, как было до революции, а чуть ли не пятьдесят. Такое развитие вширь, конечно, принесло свои перемены. И все-таки сегодня на советской сцене вновь идут самые разные балеты, и мы дорожим их разнообразием. Так будем помнить, что и разнообразием балетный театр обязан великим преобразованиям, которые принесли ему революция и первые послереволюционные годы.

Не забудем и того, что три могучих волны русского влияния, — дягилевская, академическая и революционная, — подняли зарубежный балет и ныне он тоже окреп. Балетным возрождением Запад во многом обязан нашей стране. Но это не повод относиться к западному балету свысока. У нас есть надежный ориентир для оценки зарубежного хореографического искусства. Ленин говорил, что в каждой национальной культуре есть две культуры и одна из них прогрессивная. В отношении ко всем искусствам мы следуем этому принципу. У нас издаются книги зарубежных писателей и выходят специальные журналы, посвященные иностранной литературе. Наши оркестры играют музыку зарубежных композиторов. Совершенно так же следует держаться и нашим балетным театрам. Нельзя не отдать должное тому прогрессивному, живому и талантливому, что возникает на западных сценах. Такие хореографы, как Джордж Баланчин, Джером Роббинс, Фредерик Эштон, Джон Кренко, Морис Бежар, Ролан Пети, Джон Ноймайер, Иржи Килиан и многие еще другие, творили и творят истинное хореографическое искусство, и мы относимся к ним с уважением.

Кто-нибудь, быть может, скажет, что сегодня нашим хореографам труднее завоевать мировую славу, чем когда-то Фокину. Ну что же, зато тем интереснее работать и тем почетнее международное признание.



Часть III

ДВЕ ПРОФЕССИИ





ПОЧЕМУ ВСЕГДА ОДИНАКОВО

*Глава I, наполненная невероятными утверждениями,
будто в балете важнее всех тот, кого не видят зрители*

По правде говоря, Екатерина Васильевна Гельцер была не первой балериной, которую мне довелось увидеть. Имени первой я не помню, да она и не произвела на меня никакого впечатления. Как многие московские мальчики, и я прошел церемонию приобщения к культурным ценностям. Меня водили в Третьяковскую галерею, в Музей изобразительных искусств, в Музей нового западного искусства на Кропоткинской улице. Водили на утренники в Малый театр, в Художественный театр. Дважды повели даже в театр Мейерхольтда, но туда меня не пустили: в детстве я был мал ростом,— так я никогда в театре Мейерхольтда и не бывал. И разумеется, культурная программа не могла обойти Большой театр.

Меня повели на «Лебединое озеро». Никогда не забуду зал Большого театра, и особенно нарядный занавес, с датами революционных событий — 1871, 1905, 1917. Он мне тогда показался, и по сей день кажется, удивительно красивым. Я радовался, когда занавес закрывался и зажигался свет, и в антракте не хотел уходить из зала, смотрел на занавес. Но балет мне не понравился. Если бы мне кто-нибудь тогда сказал, что вся моя жизнь будет потрачена на размышления о балете, я бы засмеялся. О чем тут размышлять? Прыгают, скачут, один выше, другой ниже, вертятся на одной ноге или на двух. Отец приносил мне книги из университетской

библиотеки, с большим количеством примечаний, и я читал примечания раньше, чем книгу, чтобы потом не отвлекаться. Там было о чем поразмыслить. Но размышлять о балете?

Я смотрел, конечно, что делалось на сцене, как появилась откуда-то из-под пола главная героиня, как она стала медленно двигаться на носках пальцев, как потом появились другие лебеди. Потом она танцевала с мужчиной, наклонялась около него и, наклоняясь, подымала ногу вверх. А я ждал, когда закроют занавес и я увижу, какой он красивый.

На том бы и кончилось мое знакомство с «Лебединым озером», но тут, уже после того, как я увидел в Колонном зале Гельцер, дома откуда-то опять оказались билеты на «Лебединое озеро», и отец предложил мне пойти еще раз с ним. Сперва я колебался: видел я уже это «Озеро»! Но воспоминание о Колонном зале перевесило, я пошел — и не жалел об этом. Теперь я всматривался не в занавес, а в танцующих и подумал, что сперва я не все углядел, а было очень много красивого. Особенно красива была артистка, которая танцевала главную роль. Отец сказал, что это Марина Семенова. Так почему-то и сказал: «Марина Семенова», и так ее называли все вокруг, хотя Гельцер, когда о ней упоминали, называли просто Гельцер, без имени. Я подумал тогда, что, наверное, есть какая-то другая Семенова, более знаменитая, которую и называют просто Семеновой, а эту, чтобы отличить, еще и Мариной. Но все было не так. Марина Семенова и была самой знаменитой. Эта Марина была удивительно красивая; может быть, никогда в жизни я больше и не видал такой красивой балерины. Она мне очень понравилась, но одно все-таки смущало: и отец, и все кругом говорили, что она замечательная артистка, а я думал: «Если она такая замечательная, почему же она делает все точно так же, как та, которая мне не понравилась в первый раз? Так же идет на кончиках пальцев, так же наклоняется около принца, который хотел ее подстрелить, так же при этом задирает вверх ногу, и вообще всё точь-в-точь как в первый раз». Правда, все выходило красивее и как-то складней, но все было то же самое. Может быть, какие-то мелочи и отличались, но меня так поразило сходство, что я их и не замечал.

А ведь меня не напрасно водили в театр. Некоторые спектакли я видел даже по два раза и хорошо помнил, что в Малом театре Михаил Ленин, которого я видел в первый раз, играл Филиппа совсем не так, как Пров Садовский — во второй раз. И жесты у них были совсем разные, и даже, мне казалось, они ходили по-разному, и вообще сразу было видно, что каждый играет по-своему. А тут все было одинаково.

Только дома я поинтересовался у отца, в чем тут дело. А он меня спрашивает: «Что значит — каждый играл Филиппа по-своему? Что, они и слова разные говорили?» Я даже обиделся, что он меня за дурачка считает, и говорю: «Какие же могут быть разные слова, когда это пьеса Шиллера «Дон Карлос»? Что Шиллер написал, то они и говорят. Они только играют по-разному, играют Шиллера по-разному!» А отец ничего не объясняет и опять спрашивает: «А сегодня кого они играют одинаково?» И тут уже я задумался, а потом говорю: «Ну, не знаю кого, наверное, Чайковского, вот в программе написано: «Чайковский. «Лебединое озеро», значит, они Чайковского играют». Чувствую, что говорю какую-то чепуху, и стараюсь поправиться: я ведь знал, что Чайковский — композитор, что он сочинил музыку. Как-то я чувствовал себя не очень уверенно. А он опять спрашивает: «Значит, они, по-твоему, играют музыку? А что тогда оркестр делает? Ведь ты же видел, перед сценой внизу сидят музыканты, человек сто, и перед ними дирижер. Может, все-таки музыканты играют Чайковского?» Он был явно прав, но понятнее от этого не стало. Я тогда говорю: «Значит, здесь поделено. Ну, если бы в Малом театре одни говорили по радио стихи Шиллера, а другие играли бы на сцене? Так и здесь: музыканты играют музыку, а артисты на сцене танцуют, то есть тоже играют, но



Марина Семенова. Балет «Лебединое озеро».

в другом смысле, как в театре, по-своему». А он опять: «Выходит, вместо Шиллера у них Чайковский?» Тут я как-то совсем растерялся и даже разозлился: «А кто же тогда?» А он показывает — в программке написано: «Постановка А. А. Горского».

Я тогда собирал программки, не выбрасывал после спектакля, а берег. Я бегу к своей полке, достаю программку «Дон Карлоса», там написано: «Постановка К. А. Марджанова» — был когда-то такой знаменитый режиссер Коте Марджанишвили. И, торжествуя, говорю: «Вот, твой Горский вместо Марджанова, а не вместо Шиллера.— И, почувствовав себя правым, я уверенно продолжал: — Да и кто такой Горский? А Шиллера или Чайковского все знают! Они самое главное и сделали. Просто их на свете нет, кто-то ведь должен все организовать, вот и нужен постановщик, он потому так и называется, что он ставит. Сочинение уже есть, оно готово, а он только в театре его ставит!» А отец перестал смеяться и говорит: «Ничего подобного. Даже в драматическом театре это не так, и одна и та же пьеса у разных режиссеров оказывается совсем не одной и той же. А готового балета и вовсе нет. Постановщик его и сочиняет и ставит разом, так что Горский тут и за Шиллера и за Марджанова. Он сочиняет пьесу из танцев, из движений. Вот почему балерина и повторяет те же самые движения. Если ты еще раз пойдешь на «Лебединое озеро», и третья балерина будет делать то же самое, так же как актер будет повторять те же слова. И тоже те, да не так».

Это был мой первый урок балетных знаний, и я на первом же уроке узнал самое важное, что необходимо знать о балете. Отец, правда, не сказал, а может и не знал, что Горский не все сам придумал, а многое взял из постановки Иванова и Петипа, кое-что переделал — не всегда к лучшему — и лишь немного сочинил заново. Но все равно главное было правильным: балет сочиняет специальный сочинитель.

Артисты не просто делают что хотят. А есть, оказывается, сочинение из движений, которое они исполняют. В этом сочинении все придумано заранее, только не записано, артисты его помнят наизусть. Стихи и музыка где-то записаны, картину, пусть в одном-единственном экземпляре и собственной рукой, художник тоже записывает на холсте, пишет. А балет нигде не записан, но все равно он тоже сочинение, как стихи, как музыка, как картина. Не просто собрались люди на сцене и делают кто что может, чтобы получился балет, а есть, оказывается, человек, который его сочинил, и артисты на сцене делают то, что велит этот сочинитель.

Мой отец был биолог, генетик, интереснее всего ему было сидеть над микроскопом. В театр он выбирался редко и не слишком его знал. Он называл сочинителя балета постановщиком. Потом я узнал, что его обычно называют балетмейстером. Но слово «балетмейстер» означает не только сочинителя балета, а всякого руководителя балетной работы. Руководителя балетной труппы называют главным балетмейстером, даже если он ничего не сочиняет. Человека, который вспоминает или переносит из другого театра балет, сочиненный кем-то другим, тоже называют балетмейстером. И даже человека, который занимается с артистами, помогает им овладеть своими ролями в уже идущем на сцене балете, называют балетмейстером — балетмейстером-репетитором. Поэтому в наши дни сочинителя балета чаще называют хореографом, и это первая из двух необходимых балету профессий.

Вы помните, что слово «хореография», первоначально означавшее искусство записывать танец, переменяло свой смысл и сегодня означает искусство писать танцем. Хореограф — это человек, пишущий танцем, точно так же как композитор — пишущий звуками, писатель — пишущий словами и живописец — пишущий красками. Хореограф — это балетный сочинитель. Слово «хореограф» уже сегодня означает главного или, лучше сказать, окончательного автора балета. По тому, что я называю его окончательным, вы догадываетесь, что хореограф — не единственный автор балета. И в самом деле, в сочинении балета участвуют разные люди. Один сочиняет

сценарий. Другой пишет музыку. Третий придумывает декорации и костюмы, в которых будет идти балет. Все это существенная работа. Из-за плохой музыки или плохого сценария в балете возникают изъяны, которых никакой хореограф одолеть не может. Но важно с самого начала понимать, что сценарий, музыка, декорации и костюмы — ни по отдельности, ни даже вместе — балета еще ни в малейшей степени не составляют. Балет рождается в то мгновение, когда рождается хореография, когда хореограф пишет движениями.

Сценарий балета, хоть такое и редко бывает, может оказаться замечательным литературным произведением. Музыка для балета великолепно прозвучит в концертном зале. Эскизы декораций и костюмов поразят наше воображение в музее. Им не обязательно жить в театре. А у хореографии, у письма движениями, нет другого места, кроме театра, чтобы жить. Поэтому все другие искусства, составляющие вместе с хореографией балет, должны здесь считаться с ее законами, служить им, приспособляться к ним. Мало того, они сами обретают в театре тот смысл, какой им придает хореография. Вот почему хореограф и оказывается окончательным автором балета.

Балет «Спящая красавица» стал таким, каким мы его знаем, благодаря хореографу Мариусу Петипа, и трудно считать справедливым, как принято писать и говорить, что это «балет Чайковского». Чайковский, сочиняя балет, не напрасно следовал указаниям старого балетмейстера, писал музыку именно так, чтобы она могла сообразовываться с задуманной хореографией. Но Чайковский, скажут некоторые, занимает большее место в нашей культуре, чем Петипа. Конечно, ведь Чайковский писал не только балеты, но и оперы, и симфонии, и камерные сочинения, да и вообще музыка покамест еще занимает большее место в жизни людей, нежели балет. И все-таки «Спящая красавица» — балет не Чайковского, а Петипа и Чайковского, и роль Петипа в его создании больше уже просто потому, что он — окончательный автор «Спящей красавицы», он придал ей тот облик, в котором она живет почти сто лет.

Тут возникает естественный вопрос: а разве другой хореограф не вправе поставить другую «Спящую красавицу» на ту же музыку? Безусловно, вправде, но только, во-первых, он неизбежно будет считаться с теми указаниями Петипа, с которыми посчитался Чайковский, а во-вторых, даже и при этом получится уже другой балет, и окончательным его автором будет новый балетмейстер.

Научиться понимать балет — означает прежде всего научиться понимать его как сочинение хореографа, понимать странную на первый взгляд двойную роль хореографа — с одной стороны, соавтора всех других сочинителей балета, определяющего облик балета, а с другой — учителя артистов, запечатлевающих этот облик в конкретном, продиктованном им хореографическом тексте. Продираясь сквозь все эти сложности, при всех особенностях своего труда, хореограф говорит с нами совершенно так же, как говорит с нами поэт, композитор, художник.

Как всегда, и в искусстве, и в жизни, чтобы понять, что нам говорят, надо знать язык, на котором с нами говорят. Родной язык мы знаем как бы от рождения, выучиваем его незаметно для себя; иностранные языки приходится изучать специально — или в детстве, или уже взрослыми. Языки искусства — поэзии, живописи, музыки, балета — как бы родные и иностранные разом. Мы вроде бы и сами, без всякой подготовки, отличаем веселую песню от печальной, и все-таки, чтобы научиться понимать музыку, надо много ее слушать и кое-что в ней различать сверх очевидного. Стихи вроде бы написаны на родном языке, и каждая фраза в них понятна, а вместе с тем, чтобы понять в них все, что вложил в них поэт, тоже надобно, хоть самоучкой, выучиться понимать язык поэзии. Чтобы понять хореографа, нужно понимать язык хореографии. Вроде бы выразительность движений понятна каждому, без всякой подготовки. И все-таки так мы постигаем не все, что сказано хореографом.



Галина Уланова и Д. Бегак.
Балет «Бахчисарайский фонтан».

Ведь он не первый начал говорить на таком языке и не прямо подражает жизни. Прежнее искусство входит в новое и сказывается на том, как мы его понимаем.

Конечно, каждый талантливый хореограф приносит что-то свое. В жизни балета, как и любого искусства, происходят перевороты и революции. Но никакая революция не создает новый мир на новом месте, место всегда остается прежним, и возникающий мир тоже строится из прежних материалов, ведь никаких других на свете нет. Поэтому, чтобы понимать новое, надо знать старое. Может быть, ростки нового прежде были в пренебрежении, может быть, они заглушались, вытаптывались, но они непременно были, а если их не было, то и не из чего строить новое. Всякий хореограф, как всякий художник, связан традициями, сложившимися в искусстве, даже если он эти традиции раскачивает и прямо отрицает. Не надо думать, что традиция — это повторение пройденного; это уже не традиция, а эпигонство. Почти двести лет балет накапливал силы, чтобы стать самостоятельным искусством, и вот наконец отпочковался и принялся создавать собственные спектакли без помощи слова, из пантомимы и танца. Пантомима и танец по сей день остаются основой балета, но соотношение между ними изменилось, и сами они переменились. Когда-то пантомима заменяла слово условным жестом, подобно слову противостоявшим выразительному телодвижению танца. Но даже условный жест, не говоря о бытовом, был бесконечно ближе танцу, чем слово, ведь он тоже запечатлевался человеческим телом, и в этом был залог сближения двух стихий балета. Подражание бытовым жестам понемногу переставало быть копированием и сосредоточивалось на выявлении особенных, характерных движений. Условные жесты тоже обретали выразительность, и порой она перевешивала условное значение, стиравшееся в памяти. Нынче не очень любят говорить о пантомиме в балете, всякий скажет, что важнее всего в балете танец. Когда спектакль хвалят, непременно говорят, что он насквозь танцевальный, а если бранят, непременно объявят, что нет в нем дансантиности, то есть танцевальности. Даже и слово «пантомима» теперь не любят и предпочитают говорить «пластика». Но пластика — это всякая вообще выразительность человеческого тела; и танец — форма пластики, и скульптура; недаром само слово «пластика» по-гречески и значило «ваяние», «скульптура». Поэтому в балете нередко к слову «пластика» прибавляют «свободная». Практически это означает, что в балете находит себе место любое движение, что хореограф пишет свое сочинение, соединяя, как найдет нужным, какие угодно движения.



Галина Уланова и Юрий Жданов. Балет «Ромео и Джульетта».

Тут пора спохватиться. Если балет составляется не из условных жестов и не из обыденных жестов, не из подражания бытовым действиям, не превращается ли он в нечто совершенно непонятное, не распадается ли, не погибает ли то самостоятельное искусство, которое с таким трудом сложилось? Порой говорят, что движения сами по себе ничего не значат и хореограф, в отличие от писателя, может строить свое сочинение из любых движений, — суть не в движениях, а в актерах, эти движения исполняющих. Хороши они будут — и любое движение наполнится смыслом, плохи — движения, исполненные «чисто формально», окажутся бессмысленными.

Поверить в такое трудно. Если движения сами по себе вообще никакого значения не имеют, а смысл им придает актер, то работа балетмейстера, тщательно отбирающего и даже сочиняющего движения, показывающего их в определенном порядке, в определенных сочетаниях, никому не нужна. Зачем ему стараться, если все дело в актере? Пусть тогда актер сам и выбирает движения, в которые он сумеет вложить больше смысла!

Но и поверить, что каждое движение заключает в себе законченную мысль, тоже трудно, и уж совсем невозможно понять, какая же мысль заключена в этом именно прыжке и чем она отличается от другой мысли, заключенной в другом прыжке. Мы можем сказать, что этот прыжок или, вернее, эта группа прыжков именуется жете и что это прыжки с одной ноги на другую, а этот прыжок — их тоже целая группа — именуется сисон и совершается с двух ног на одну, но объяснить, в чем смысл каждой группы и тем более каждого прыжка, не удастся никому. Пока мы рассматриваем движения по отдельности, смысловые различия едва уловимы. Ведь мы и в каждой букве не обнаруживаем отдельного, присущего именно ей смысла, и никто не может внятно ответить, каково значение буквы «а» или буквы «о».

Впрочем, и в буквах, а точнее, в звуках люди с давних пор искали присущий каждому особенный смысл. Французский поэт Артур Рембо написал однажды сонет

«Гласные», где надежда найти этот смысл вроде бы воплотилась. На русский язык это стихотворение перевела мать русского поэта Александра Блока — А. А. Кублицкая-Пиоттух.

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий; тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

Нам трудно понять, почему поэт видит звуки такими, а не другими. Правда, он видел звуки французского, а не русского языка. Но если бы даже французским гласным и впрямь соответствовали приписанные им цвета, все равно это значило бы, что цвет живет не в звуках самих по себе, но лишь в системе определенного языка, то есть только свет всей системы придает отдельным звукам конкретный цвет. Но и по-французски восприятие Рембо выглядит произвольным. Поэт Поль Верлен по этому поводу заметил, что Рембо недурно пошутил. Доля шутки тут есть, но есть и доля серьезной веры в значимость самого по себе звука. Не один ведь Рембо — и другие поэты не раз предавались такой вере.

Точно так же балетные писатели и балетмейстеры не раз говорили о значимости отдельных движений. Но показать, что движениям и в самом деле присуща законченная значимость, что каждое движение заключает в себе определенную мысль, так никто и не сумел. Вы, наверное, видали толковый словарь русского языка, где подробно объясняется значение каждого слова. Такие словари существуют для всех развитых языков. Но за четыреста лет жизни балета никто не составил толковый словарь движений и не прояснил конкретный смысл каждого. Когда доходит до дела, люди, категорически утверждающие, что каждое отдельное движение заключает в себе мысль, начинают выражаться очень и очень расплывчато.

Между тем движение не пустой сосуд, который можно наполнить чем угодно, и очень важно, какое именно движение дано актеру. Замена одного движения другим может изменить смысл всего фрагмента, в который это движение входит, а тем самым порой и всего сочинения. Но только это движение содержит в себе не законченную мысль, а лишь слабый ее росток, зачаток, оттенок, который дорастет до законченной мысли, лишь соединившись с другими движениями в целостный, осмысленно построенный фрагмент.

Движение, определенное по рисунку и по темпу, в котором его надлежит исполнять, мы называем «пластический мотив». И значимость его проясняется, лишь когда он вместе с другими пластическими мотивами занимает свое место в сочетании движений, как буква в слове, а это сочетание движений становится осмысленным, занимая свое место в контексте хореографического сочинения. Конечно, и обычное слово, и даже фраза в полной мере проявляют свой смысл лишь в контексте сочинения, но в балете доля контекста еще больше. Вот хореограф прежде всего и становится сочинителем контекста.

Сочиняя хореографический текст, он составляет движения так, чтобы, используя содержащиеся в каждом зачатки смысла, составить фразу или целый фрагмент, смысл которых был бы ясен. Его труд не столько в сочинении движений (большинство движений любого балета где-то уже встречалось), даже не просто в том, чтобы отобрать самые необходимые, хотя это уже очень важная сторона его работы, сколько в том, чтобы точно соединить избранные движения, построить из них осмысленный фрагмент, придать ему выразительность.

Не сужаем ли мы возможности балета, утверждая, что главное в его создании — не сочинение движений, а их сочетание? Но разве возможности английского, скажем, языка ограничены тем, что в нем всего около пятидесяти звуков, выраженных двадцатью шестью буквами? Если, сочетая столь небольшое число звуков, англичане располагают словарем из полумиллиона слов, имеющих к тому же не по одному значению, то неизмеримо большее число движений обещает практически неограниченное число сочетаний. Но дело не только в этой неограниченности. Если бы всякое движение действительно заключало в себе некий законченный смысл, роль сочетаний и работа хореографа, движения сочетающего, была бы, видимо, не так важна, какая-то доля смысла пробивалась бы и у бездарных хореографов. Хотя и с грехом пополам, мы улавливаем какой-то смысл в русской речи иностранцев, не слишком твердых в нашей сложной грамматике. Но если смысл возникает именно в сочетании движений, в их осмысленном построении, то без такого построения череда движений старых или придуманных специально для данного случая все равно окажется совершенной бессмыслицей. В том-то и состоит талант хореографа, чтобы выстроить движения в осмысленные ряды, и умалять значение этой работы, по существу, означает отрицать хореографию как искусство.

Но если мы понимаем, что хореография — это искусство осмысленного построения потока движений, нам становится понятно, почему пантомима и танец, противостоящие друг другу в момент обретения балетом независимости, смогли сблизиться в наши дни. Тогда они резко различались по назначению: пантомима прежде всего обозначала действие, недаром и танец, выразивший действие, именовался порою пантомимическим. Тогда еще не задумывались, какое действие наилучшим образом воплощается в балете, не видели очень уж большой разницы между балетным и драматическим театром и балетное действие не отличали от драматического. Запечатлевая такое действие, для балета всегда чересчур сложное и запутанное, пантомима поворачивалась к зрителю больше смысловым жестом, да еще условным, чем собственно пластикой. Между тем и пантомимные движения — те же пластические мотивы, полные отнюдь не завершенного, как условные жесты смысла, а тоже едва уловимого, держащегося одушевленной выразительностью. Поэтому и они, соединяясь друг с другом, вовсе не обязательно должны воплощать только какое-то конкретное действие, но тоже, подобно танцу, хоть и по-иному, выдают душевное состояние героя, пусть менее устойчивое, чем в танце, но зато изобилующее переменчивыми оттенками. Отказываясь от смыслового жеста и сосредоточиваясь на пластике — а именно это происходило в балетном театре двадцатого века, — пантомима обнаружила родство с танцем. И балетный театр мог, наконец, стать не только самостоятельным, но и целостным по своей художественной природе. Когда мы говорим о нынешних различиях между пантомимой и танцем, мы говорим прежде всего не о различном назначении двух видов пластики, даже не о различии образующих их пластических мотивов, а о разных способах соединения этих мотивов в единое целое.

Едва ли не первое понятие, с которым мы сталкиваемся, наблюдая, как построено художественное произведение, — ритм. Словом этим обычно обозначают закономерную повторяемость одинакового или сходного. Мы говорим о ритме вращения Земли вокруг Солнца. И действительно, солнце встает каждое утро и каждый вечер



Леонид Якобсон.

сидится. Ритмично организована работа, и даже уроки в школе длятся, как правило, всегда по сорок пять минут. Уже здесь видно, что ритм может держаться на повторении одной какой-то стороны сложного явления: все уроки длятся по сорок пять минут, хотя на одном вы занимаетесь математикой, а на другом — иностранным языком. Между тем уроками присущ и другой ритм: уроки математики бывают каждый день, а уроки иностранного языка — дважды в неделю. Жизнь пронизана многообразием ритмов, переплетающихся и накладывающихся друг на друга, спорящих друг с другом.

В искусстве ритм тоже далеко не всегда означает прямое повторение, чаще это повторение, сопряженное с изменением, повторение, в котором вместо ожидаемого приходит отчасти иное. Такие соответствия и несоответствия всякий раз обращают нас лицом к тому, что автор — поэт, композитор, художник, хореограф — стремился нам сообщить. Важно увидеть не только повторяющееся, но и изменяющееся. Но само изменение, само несоответствие ожидаемому становится заметно потому, что мы ощутили ритм повторяемости, ухватили, что должно повториться.

Мы ощутили повторение единообразных стоп в стихе и именно на фоне закономерного единообразия ямба или хоря различаем отклонения, выпадения безударных слогов и рядом с ними ожидаемые ударения, и ощущаем в их движении интонацию стиха. Индивидуальный ритм конкретного стихотворения лишь в общем смысле соответствует ритмической схеме размера, в котором оно написано. Строки «мой дядя самых честных правил» и «однообразный и безумный» звучат совсем по-разному. Мы не ощутили бы действительного ритма «Онегина», не улови мы различие между этими строками, а уловить его удалось потому, что мы уже ощутили ритмическую основу, на которой происходят все колебания этого стиха, — четырехстопный яmb.

Для восприятия балета ощущение его ритмов еще необходимее, тем более что

он живет сразу в двух ритмических мирах. Балет течет и развивается во времени, и, подобно музыке и в связи с ней, он подчиняется временным ритмам, ритмам длительности. Разные движения могут совершаться в одинаковые промежутки времени, занимая одинаковое время, и эта регулярность временных повторений служит внутренней организации пластического текста. Совершенно так же служит ей повторение одного и того же движения в разные отрезки времени, то быстрее, то медленнее. Временные ритмы хореографической пластики всегда тесно сопряжены с ритмами музыки, с которой она в балете неразлучна.

Но есть у пластики и собственные ритмы, пространственные, и они живут не только в статические минуты балета, когда все замерло, расположившись в определенных позах, как на картине, но и в самом движении, в ходе танца. Само повторение или изменение движений, самый порядок этих повторений или изменений придает хореографии определенный ритм. Различие между пантомимой, понимаемой как свободная пластика, и танцем, понимаемым как ритмически упорядоченная пластика, и заключается прежде всего в мере повторяемости составляющих их пластических мотивов, в мере их кратности. Одно и то же движение может быть и элементом пантомимы, и элементом танца. Но в пантомиме оно составляет единую цепь с совсем другими движениями и может промелькнуть всего один раз, а в танце оно непременно повторяется в какой-то последовательности, в каком-то ритме. А если мы вспомним, что у танца строже, чем у пантомимы, и временные ритмы, станет понятно, что именно танец составляет основу балета. Он больше, чем пантомима, отвечает его двойственной, пространственно-временной природе, а пантомиме, даже ритмизованной во времени, не угнаться за танцем в пространственной ритмике. Угнаться и значило бы перестать быть пантомимой и стать танцем. Танец — высший взлет, наиболее полное воплощение и, можно сказать, идеал балета.

В том и состояла мудрость Новера, что, не довольствуясь самой по себе осмысленностью пантомимы, он мечтал о пантомимическом, действенном танце. Постоянные гимны танцу слышны не только потому, что танцевать труднее, что в танце актер имеет возможность больше поразить зрителя ловкостью и тренированностью тела. В танце более всего возможна высокая мера осмысленного построения, внутренней организации, свойственной хореографическому тексту. Порой говорят, что танец выражает чувство, а пантомима проясняет смысл этого чувства. На деле как раз наоборот. На то, чтобы выразить смысл, да и то сугубо конкретный, ситуационный, претендуют жест да копирование бытовых движений, а не свободная пластика. Она, скорее, живое и непосредственное выражение чувства. А вот танец как раз прибавляет к уловленному ею чувству рациональное начало. Он анализирует движения, раскладывает их на составные части, сопоставляет эти части, выявляет роль каждой в своей структуре и этим подымается до высоты размышления. И чувство, запечатленное в танце, обнажает свою глубину.

Это вовсе не значит, что свободная пластика — только подсобное средство балета. Нет, балету и без нее не обойтись. Во-первых, потому, что, наблюдая за переменами жизни, балет впитывает все новые и новые пластические мотивы, рождаемые жизнью. Мы с вами и ходим совсем не так, как ходили наши деды, и держимся не так, поэтому каждая новая эпоха заново совершает переход от пантомимы, от свободной пластики к танцу. Но свободная пластика позволяет более чутко схватить не только внешние, но и внутренние перемены в человеческой душе, пусть мимолетные, пусть минутные. Она с особой чуткостью улавливает движение чувства в самой его непосредственности и этим придает балету дух такой непосредственности.

Сочиняя, хореограф пользуется и пантомимой (свободной пластикой), и танцем, и нет нужды указывать, в каких количествах и как ему включать в свой балет то и другое, лишь бы мы, и хореограф-сочинитель в том числе, ощущали единую

пластическую природу пантомимы и танца. Есть балеты исключительно из танца, есть почти исключительно из пантомимы, есть из перехода от пантомимы к танцу, когда танец создается из движений, до того почитавшихся нетанцевальными. В балете Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» один из самых впечатляющих эпизодов — венчание Ромео и Джульетты. Критики и зрители не знали, считать его пантомимным или танцевальным. Ничего танцевального в привычном смысле там не было. Герои становились на колени, вставали то рядом, то один впереди другого, продвигались вперед, поворачивались в другую сторону, — казалось, хореограф просто изображал самый обряд венчания, копировал в несколько приукрашенном виде реальность, и по такой логике сцену считали пантомимной. Но внимательный наблюдатель обнаруживал, что движения героев повторяются в определенной последовательности, образуя определенный пространственный ритм, ничуть не в меньшей мере, чем во всяком другом танце, и это побуждало считать венчание танцевальным. Оно было танцевальным не потому, что хореограф использовал какой-то уже известный танец — вальс или менуэт, а потому, что сам сочинил никогда до того не существовавший танец — «венчание Ромео и Джульетты».

Пантомима и танец — не готовые средства в арсенале хореографа, а плоды его труда. Их достоинства и недостатки определяются прежде всего их уместностью в том конкретном сочинении, которое хореограф предлагает вниманию зрителя. Радоваться, что на балетной сцене танцуют только из-за того, что в книге написано: «Танец — вершина и идеал балета», — смешно. И смешно огорчаться, что танцуют, если в другой книге написано, что танец — бессмысленное развлечение. Точно так же смешно огорчаться, видя свободную пластику, пластическую игру, если где-то написано, что пантомима — подсобное средство, и смешно ей радоваться, прочитав, что она — носительница смысла. Носителем смысла, который хочет нам открыть хореограф, предстает весь балет как целое, и, стало быть, всякая его деталь служит смыслу, сообразно с местом, какое она в этом целом занимает. Чередуя движения так или иначе, надевая ими тех или иных персонажей, хореограф не просто располагает детали, чтобы вышло красивее, — тут-то он и сочиняет свой балет, придает расположению и чередованию движений желанный смысл, наполняет расположение и чередование движений собственным чувством.



ПО ЗАКОНАМ, НАД СОБОЮ ПРИЗНАННЫМ

*Глава II, содержащая среди прочего совет,
как отличить хорошее от плохого*

Искусство, как и любая другая область жизни, но только в еще большей степени, живет по обычаю, подмеченному еще в прошлом веке немецким философом Георгом Фридрихом Гегелем: «Абстрактной истины нет, истина всегда конкретна». Каких только правил не сочиняли люди, чтобы отделить хорошее искусство от плохого! И правила вроде были правильные, вроде бы все замечательные сочинения той поры в эти правила укладывались. А потом являлись новые сочинения, не соответствующие вчерашним правилам, и завоевывали людские сердца. Мало того, их завоевывали и некоторые старые сочинения, не считавшиеся прежде замечательными, потому что они не соответствовали принятым тогда понятиям об искусстве, а соответствовали, как выяснилось, тем, которые установились в следующем поколении или следующем веке.

Если мы хотим по-настоящему воспринимать искусство, надо следовать одному только правилу: вглядываться в каждое произведение и о том, хорошо оно или дурно, судить не по внешним правилам, а по тому, соответствует ли оно законам, по которым построено, пусть совершенно еще небывалым. Это правило прекрасно выразил наш великий Пушкин: «Художника следует судить по законам, им самим над собою признанным». Может быть, вас это пушкинское правило несколько смутит? Как же так — «самим над собою признанным»? Мы ходим по улице, соблюдая правило: «Держись правой стороны». Что начнется, если люди, и тем более автомобилисты, станут сами решать, признавать им это правило или не признавать? Да ведь по улице пройти нельзя будет! И таких обязательных правил, которые невозможно не соблюдать, в жизни множество. Почему же художник должен работать по законам, которые он сам себе выбирает?

Да просто потому, что законы искусства совершенно так же, как законы природы, и, в отличие от правил уличного движения, зависят не только от людей, не только от того, как люди меж собой договорятся, что согласятся считать правильным и хорошим, а что неправильным и дурным. И в природе, и в искусстве люди имеют дело с независимой от них реальностью. Поэтому они не просто предлагают ей, как автомобилям и пешеходам на улице, свои законы, а сами сперва открывают законы, по которым живет эта независимая реальность. Не в нашей власти предписать электронам, как им двигаться по орбите вокруг атомного ядра, мы можем лишь понять, как они там движутся, и, когда мы производим атомный взрыв, это удастся только потому, что мы поняли какие-то собственные законы атома. Если мы будем требовать от атома, чтобы он жил по нашим законам, никакого взрыва никогда не произойдет. Совершенно так же и в искусстве: чтобы произошел взрыв, чтобы оно обрело силу, оно должно соотноситься с независимой реальностью.

Оттого-то для художника голос этой независимой реальности всегда дороже и важнее всех законов, которые до того, как он занялся своим собственным сочинением, и все другие и он сам охотно признавали. Он сам стремился вместить увиденное в принятые нормы, совершенно так же, как ученый сперва стремится объяснить обнаруженное им явление уже известными законами. Но если они его не объясняют, если обнаруженное в принятые нормы не вмещается, ученому и совершенно так же художнику приходится от них отступать. Вот Пушкин и ратовал за право художника признавать или не признавать установившиеся до него законы. Не будем поэтому предписывать правила, лучше всякий раз учиться понимать, какими правилами руководствуется в данном конкретном случае художник. Это ведь не мешает взвесить, хорошо ли он выбрал свои правила и соблюдает ли их. Вот и в балете, установив, что хореография существует в самых разнообразных видах, от пантомимы до танца, будем в каждом конкретном сочинении различать эти виды, выяснять их назначение и меру, в которой они своему назначению в данном случае отвечают.

И так во всем. В танце тоже обнаруживаются разные слои. Основу современного европейского балета образует классический танец, начавший формироваться как система еще во времена Бошана. Классический танец как бы разложил все мыслимые движения на составные части, в нем возникло бесконечное разнообразие отдельных па, и, хоть не все еще идеально мыслимые движения осуществляются на деле, он существует как универсальная система человеческих движений. Оттого-то порой его и упрекают в сухости и схематичности, что он дорожит не просто движением самим по себе и его красочностью, но и его местом в универсальной системе, его соотношением с другими движениями. Ведь именно этим классический танец создал возможность соотнесения разных движений и сооружения на этой почве сложнейших композиций, сделал возможной хореографию как высокое искусство. Классический танец — самое главное и самое драгоценное в балете, он вместилище всех его основных закономерностей, и мы вправе сказать, что законы балета — это прежде всего законы классического танца. И все-таки балет, как любое другое искусство, живет по пушкинскому правилу. Даже в те дальние времена, когда классический танец еще только складывался, в балетных спектаклях от него отличали танец иного рода, который именовался гротесковым. Слово «гротеск» обозначает причудливое, необычное. Это причудливое может быть и смешным, и страшным, но оно отступает от той идеально прекрасной нормы, которой дорожит классический танец. В сущности движения гротескового танца — те же движения классического танца, но только заостренные, конкретизированные, обретшие какую-то дополнительную окраску. При всем почтении к классическому танцу гротеск продолжал в балете существовать, и хореографы продолжали им пользоваться.

Мало того, хореографы вносили в балет и еще более конкретные танцевальные



Галина Уланова. Балет «Бахчисарайский фонтан».

краски, непосредственно заимствованные из жизни, — танцы, бытовавшие в определенных человеческих общностях, у отдельных народов, в определенных профессиях. На балетной сцене такие танцы, как-то сообразовывавшиеся с правилами классического танца, но сохранившие свою особенную красочность и яркость, получили название характерных. Прежде всего таким путем пробилась на сцену в более непосредственном виде народные, национальные танцы. Но характерные танцы жили не только национальным своеобразием. Матросские танцы отличались от охотничьих, крестьянские — от танцев княжеского двора, и все это многообразие танцевальных характеристик тоже было под рукой у хореографа, и он мог по-разному пользоваться ими в своем балете, то подчеркивая отличия характерного танца от строгой и благородной классики, отданной изображению духовной жизни, то, напротив, внося элементы характерного танца в классический и окрашивая его этими цветами, конкретизируя, характеризуя его.

Итак, в руках балетмейстера, приступающего к сочинению балета, огромный пластический лексикон, которым он может пользоваться и по законам пантомимы, и по законам танца — классического, гротескового или характерного, и в его власти все время обогащать этот лексикон. Но это для него не самоцель. Поэт создает стихотворение, а не словарь. Понадобится ему редкое, а то и вовсе небывалое слово, он, не дрогнув, им воспользуется, но именно затем, чтобы оно служило его цели — созданию стихотворения. Вот и балетмейстер создает балет, а не лексикон движений.

Иногда говорят, что новый балет должен всякий раз сочиняться из новых движений. Но это так же странно, как заявить, что всякое новое стихотворение должно состоять из новых слов или из новых букв.

Само понятие о новых движениях по отношению к универсальной системе классического танца вовсе не так просто, как может показаться. Если основу балета составляет классический танец как универсальная система, то это ведь означает, что теоретически в состав классического лексикона входят все вообще движения, которые человеческое тело способно совершить, в их идеальной, схематически упорядоченной форме. Какие же движения могут, вообще-то говоря, по отношению к такой универсальной и всеобъемлющей системе считаться новыми?

Во-первых, те, которые до определенной поры существовали лишь в воображении, поскольку практически никто не знал, как их выполнить, не были открыты соответствующие приемы танца. Каждое открытие нового приема обогащало классический танец. Новые движения, которые вчера еще казались невысказанными, тут же входили в его лексикон, вращались в него. Сперва прыжки вообще не занимали существенного места в балете, потом мужские прыжки оказались чуть ли не центром его, потом стали прыгать женщины, потом женщины встали на пальцы, и это открыло целые серии новых движений. Конечно, такое обогащение классического лексикона возможно и сегодня, и трудно себе представить момент, когда танцовщик практически сможет совершить все вообще движения, какие мы в состоянии вообразить. Практически все впервые осваиваемые движения, конечно, следует считать новыми. Но в теоретической форме они как бы наперед предусмотрены системой классического танца.

А во-вторых, мы часто называем новыми движения, уже давно вошедшие в классический лексикон в своей идеально-схематической форме, но вовлекаемые в балетный спектакль в конкретной, окрашенной форме, отступающей от канонической формы классики. Понятно, что насыщение балета конкретными пластическими красками расширяет палитру хореографа, позволяет ему и самый классический танец окрасить желанным образом, еще раз подтвердив, что классический танец — не только краска, и уже этим отличается от любого национального танца. Но одновременно это означает, что новые движения такого рода мы не вправе считать совершенно

новыми, и этим опять же подтверждается, что новый балет не только не должен, но и не может составляться лишь из новых движений.

Сочиняя балет, хореограф не обязан исходить из догматических предписаний: непременно новые движения или непременно старые, непременно характерный танец или непременно пантомима. Он думает о том, что будет значить в его балете, в его построении, в данном конкретном месте то или иное движение, та или иная разновидность пластики вообще или танца в частности. Балетмейстер строит свой балет, как архитектор строит дом. Он выверяет соотношение крупных частей, из которых его составляет, и более мелких внутри этих крупных, вплоть до каждого самого малого движения или остановки, которую сделает танцовщик.

Когда мы смотрим на Успенский собор в Москве или на Казанский собор в Ленинграде, мы не вспоминаем, а некоторые и не знают вовсе, что жил когда-то в Москве итальянец Аристотель Фьораванти и жил когда-то в Петербурге бывший крепостной графа Строганова Андрей Воронихин, но оба эти человека и сегодня присутствуют в Москве и в Ленинграде в своих творениях. Это Воронихин придумал вести колоннаду, расширяя ее прямо от здания собора, а не расставить перед ним, как сделал когда-то в Риме Лоренцо Бернини у собора святого Петра. И маленькое создание Воронихина кажется величественным и зовущим к себе. Уже в нашем веке великий поэт написал о нем: «И храма маленькое тело одушевленное стократ гиганта, что скалоу целой к земле беспомощно прижат». Откуда же одушевление? Как вместилось оно в пудожский камень, из которого строили здание? А это в нем осталась душа Андрея Никифоровича Воронихина. Это она уцелела на Невском проспекте, отступив от красной линии и простирая к нам колоннаду.

Вот так и балетмейстер живет в своем балете. Ему труднее выжить, он не запечатлевает себя раз и навсегда в недвижимом камне. Все, что он сделал, каждый раз заново должны повторять артисты. Одни сделают это точнее, другие небрежней, одни вдохновенней, другие равнодушной, и все-таки что-то уцелеет, что-то останется от постройки, которую соорудил хореограф.

Впрочем, нет, не останется. В том-то и беда, что не останется. Не то что камень — даже рукопись на хрупкой бумаге запечатлеет творение поэта надежней, чем артисты — творение балетмейстера. Тут никак не скажешь: «Что написано пером, того не вырубишь топором». И топора не нужно. Опустится занавес, погаснут огни, и вот уже балета как не бывало. Он прожил короткий миг, а покажут ли его еще раз через две недели, или через два года, или через двадцать лет — а за двадцать лет сколько забудется из придумок хореографа! — в тот миг, когда кончается нынешний спектакль, мы не знаем. Сейчас, правда, уже начинают записывать балеты на киноплёнку в их театральном виде, но записей таких у нас еще очень мало, и зрителям они все еще недоступны.

И все-таки балет был, мы его видели, стало быть, мы узнали сочинителя, хореографа. Вот и отправимся в театр, посмотрим балет, сочиненный в наши дни, нашим современником, идущий в Ленинграде в Кировском театре, где он был сочинен, и в Москве, в Большом, куда был вскоре перенесен, и в других городах нашей страны и за ее рубежами.

Я приглашаю вас посмотреть балет «Легенда о любви». Сочинил его Юрий Григорович. Музыка написал Ариф Меликов, и оба они в своей работе опирались на сценарий, который создал известный турецкий поэт Назым Хикмет. Сюжет балета заимствован из старой народной легенды о любви Ферхада и принцессы Ширин. Но истории их любви предшествует предыстория, которая и всю легенду изменяет по сравнению с тем, какой мы знали ее у великого азербайджанца Низами или узбека Навои.

У Хикмета легенда начинается с болезни прекрасной принцессы, спасти которую

от смерти может лишь великий подвиг ее сестры, царицы Мехмене. Чтобы спасти сестру, она, молодая женщина, должна пожертвовать своей красотой. Царица приносит эту жертву, сестра встает со смертного одра, и — здесь уже начинается собственно балет — обеих охватывает любовь к юному Ферхаду. А Ферхад полюбил красивую Ширин, а не уродливую Мехмене, тем более что он ничего не знает о том, как красива была Мехмене и какой ценой куплена красота Ширин. Но Мехмене не может примириться с этим, и, когда она узнает о взаимной любви Ферхада и Ширин, она предлагает Ферхаду тоже совершить подвиг во имя Ширин: прорубить гору и добыть воду для народа. Ферхад идет на подвиг сперва только ради себя самого и своей Ширин. А Ширин между тем уговаривает сестру не настаивать на том, чтобы Ферхад свершил свой подвиг, который займет, быть может, всю жизнь. Сестра уступает; Мехмене и Ширин приходят к Ферхаду, чтобы освободить его от обета, сыграть свадьбу и завершить историю счастливым концом, но Ферхад уже не может разрушить надежду, которую подал людям, и он остается со страждущими и продолжает рубить гору, чтобы добыть воду для людей. Тем балет и кончается.

Неужели, удивитесь вы, такую сложную историю можно рассказать в балете без слов, без условных жестов и других заменителей слова? Да, представьте себе, в «Легенде о любви» все понятно. И мало того, что понятно, — мы ощущаем происходящее с невиданной глубиной и полнотой. Кажется, что мы знаем эту историю полнее и глубже, чем ее могут пересказать слова. Как это получается? Вот и давайте поглядим. Конечно, воссоздать в пересказе все детали танца я не сумею, и это заняло бы слишком много места, но кое-что попробую рассказать. «Легенда о любви» состоит по преимуществу из танца, и более того — из классического танца. Что же, в ней нет свободной пластики, пантомимы? Нет, есть, но она все время перерастает в танец. Развитой танец, наделенный специфической пластической окраской, и образует плоть этого балета.

Когда открывается занавес, на сцене — огромная ширма, и вдруг из-за нее появляется крохотная и чуть скрюченная фигурка. Она делает несколько шагов, и вот появляется еще одна такая же и еще. Сцена заполняется придворными, их все больше, и самая их походка — знак смятения. Вот появляется и сам Визирь. Вот распахиваются створки ширмы, и обнаруживается, что подле нее лежит юная принцесса, над которой склонилась убитая горем царственная сестра. По этому первому наброску, по простой расстановке фигур, по их смятению и отчаянию мы ощущаем, что положение безнадежное, спасения нет. И вдруг двое янычар выталкивают на сцену бедного дервиша в рубище. Он может помочь. Царица с надеждой кидается к нему, он с достоинством наклоняет голову — по ее знаку появляются танцовщицы, несущие золото и сами сверкающие, как золото, и звенящие в своем танце, как золотые монеты. Но дервиш отклоняет эту плату, и начинается новая волна: царица снимает с себя корону, она готова ради спасения сестры пожертвовать тронem. Но дервишу с этого мало. Чего же он хочет? Ему подают зеркало, он ставит его перед царицей, она видит свое прекрасное отражение, и дервиш похищает его. Надо отдать красоту. И начинается танец прощания с красотой, танец — размышление о жертве, созревание готовности к ней, выбора между жизнью сестры и собственной красотой. Царица решается, и начинается новый танец — танец троих, в центре которого дервиш, словно бы перекачивающий жизнь из тела прекрасной царицы в бездыханную принцессу. Когда танец завершается, когда принцесса, медленно поднимавшаяся, медленно сделавшая первые шаги и понемногу ощутившая жизнь, видит перед собой сестру, она в ужасе отшатывается. Так завершается пролог, предварение событий, и начинается собственно балет.

Пятеро живописцев расписывают стены царского дворца. Царица и принцесса приходят поглядеть на дворец. Приходят посмотреть дворец — сказано несколько

слов. Но на сцене этот приход развернут в грандиозное шествие, вернее, в шествие, становящееся грандиозным. Начинается-то оно с того, что на сцену вкрадчивым шагом выходят трое янычар, потом еще четверо, потом еще четверо, потом еще трое, потом в танец — а это, как выясняется, танец — включается целая армия, а затем и двор. Горделиво выступают придворные, те самые, которых мы видели в прологе трясущимися от страха, затем Визирь, и, наконец, с двух сторон выходят царица и принцесса. Этот танец-шествие не просто показ того, как царица и принцесса ходили смотреть новый дворец, хотя, конечно, такие высокие лица и столь простые действия совершали со свитой и с охраной, так что тут изображена и самая обыденная правда.

Но главное все же не в ней, главное в том, что шествие демонстрирует мощь и железную силу империи, возглавляемой царицей Мехмене. Бессильная в прологе перед лицом природы, перед жизнью и смертью, она столь могущественна, что сама способна распорядиться жизнью и смертью человеческой. Это никак покамест еще не выражено в поступках. Мы только ощущаем силу, которой отдельный человек не может противостоять: она, как машина, раздавит любого, кто осмелится преградить ей путь.

Между тем у нее на пути появляется человек — это Ферхад. Тут гаснет свет, умолкает оркестр. Ферхад, царица и царица видны в направленных на них лучах света среди темной сцены, а музыка доносится уже откуда-то издалека, из-за кулис. Действие как бы прерывается, и вместо реальной жизни, в которой имперская машина, конечно, раздавила бы одинокого человека или попросту сбросила бы его со своего пути, мы видим внутреннюю жизнь героев. Каждый из них танцует как бы поодиночке в своем луче, но танцы всех троих связаны друг с другом. И царица и царица устремлены к Ферхаду, а он поражен красотой Ширин. Запомним этот способ, который хореограф придумал для разговора с нами. Посреди действия он дал нам заглянуть в души своих героев, причем в тот именно момент, когда в их душах свершается роковой выбор.

Но вот опять загорается свет, Визирь и в самом деле отталкивает Ферхада, шествие удаляется. На сцене остается один Ферхад. И уже совсем одна, без свиты, на сцене появляется Ширин. Между ними начинается шуточный танцевальный разговор. Уже не важно, кто тут принцесса, а кто простой рисовальщик. Они равны в обмене шутками, весело танцуя и словно подзадоривая друг друга. Танец точно связывает их, и вдруг, резко замедлившись, он переходит в другой их дуэт, в котором они наделены движениями, обращенными к партнеру, но танцуют как бы по отдельности, ни разу не касаясь друг друга. Они живут своим воображением, опережающим реальность. Они постигают, что любят друг друга. Не такая уж веселая новость для бедного рисовальщика — полюбить недоступную принцессу. Призывая его к молчанию, она исчезает, и падает занавес.

Второй акт начинается за стенами дворца. Там, впрочем, ничего не происходит, никакого действия. Жаждающий народ стонет у иссохшего источника. Этот танец-плач на мгновение прерывается процессией, несущей под охраной все тех же янычар воду во дворец, и вновь возобновляется всеобщий стон. На фоне бедствия, как пир во время чумы, возникает опять же бездейственная картина в покоях царицы. Девушки и шуты безуспешно пытаются ее развлечь. Царица отмахивается от их безудержно напряженного веселья и начинает монолог-рыдание о своей несчастной судьбе. И наконец, картина счастья — покой Ширин, куда вскоре проникает Ферхад, и новый дуэт как бы сразу пронесит нас над протекшим временем. Это дуэт обретенного счастья. Ни на одно мгновение героини не отпускают друг друга, их самозабвенное, бесконечно доверительное слияние, согласие, свидетельствует, что героини принадлежат друг другу навеки, что время перестало для них существовать. Отличие характера этого дуэта от

предшествующего и становится важнейшим способом рассказать о происходящем. Так изменяются на протяжении балета все его элементы.

Когда Ширин готова вместе со своим избранником покинуть дворец, их обнаруживают, и вся мощь империи, величественно демонстрировавшая себя в предшествующем акте торжественным шествием, обрушивается на головы беглецов. Картина погони, как и картина шествия, состоит из дробных эпизодов накопления мощи. Здесь тоже друг за другом, только в более нервном темпе, выходят группы янычар, на гребне волны вынося Визиря и царицу. В ходе этой стремительной картины нам предстает еще один, совсем иначе построенный дуэт — дуэт Мехмене и Визиря. В нем есть оттенки, заставляющие предполагать, что Визирь любит царицу. Но сама эта любовь, низведенная до безвольного обожания, слишком уж похожа на безнадежное желание возвыситься до верховной власти.

Царственно восседает Мехмене над головой Визиря на его вытянутых руках, острым клином вонзается ее нога в его открытую грудь, — сколько здесь точных деталей, выводящих за пределы однолинейных отношений. Как не похож этот дуэт на дуэт Ферхада и Ширин, который мы только что видели, дуэт, полный равенства и бескорыстия.

В дуэте Мехмене и Визиря, дуэте самодержавия и верноподданности, прежде всего звенит мощь и обнажается бездушность империи. Но они уже не просто демонстрируются, как в картине шествия, а противостоят жертвам мощи и бездушия, Ферхаду и Ширин. Янычары и влюбленные перемещаются по сцене как бы невидимые друг для друга, но зритель одновременно видит и тех и других, и сопоставление достигает вершины, когда Ферхад и Ширин несутся внутри образованного могучим войском круга, выхода из которого уже нет.

Картина погони и пленения влюбленных бросает обратный свет на картину шествия, из которой выросла, и в обеих оживает объемное представление о царящих здесь порядках.

Когда влюбленные пойманы, снова гаснет свет, снова замолкает оркестр, снова звучит мелодия за сценой, и снова трое главных героев стоят перед выбором. Но если в первом трио все решал выбор Ширин, полюбившей Ферхада, то теперь все решает выбор Мехмене, и она предлагает Ферхаду совершить подвиг, подобный тому, который во имя Ширин совершила она сама. Прежде чем жениться на Ширин, он должен добыть воду для народа, к которому принадлежит, пожертвовать своим счастьем для счастья братьев и сестер, как пожертвовала счастьем для счастья сестры сама царица.

Понятно, что подвиг Ферхада, как и подвиг Мехмене, не оставляет особых надежд, и Ферхад идет на свой подвиг, как на казнь. Ширин прощается с ним, как с осужденным на смерть, и здесь балет мог бы окончиться. Но неужели напоить томящийся от жажды народ — только наказание?

Ответ на это и должен дать третий акт. Он опять начинается не действием, а размышлением. Сперва Ферхад мечтает о подвиге, свершив который он обретет Ширин. Она видится ему в струях воды, о которой он мечтает ради Ширин, еще только ради Ширин. И снова перед нами дуэт Ферхада и Ширин в волнах текущей воды, в череде девушек, юных, как Ширин, — дуэт любви, возобновляющийся в мечтах. На смену раздумьям Ферхада нам предстают раздумья Мехмене. Царица идет по дворцу, и за ней тянется хвост ее мыслей, вереница одетых так же, как она, фигур. Она как бы отражается в них, они как бы повторяют ее движения. Но покамест они их повторяют, она совершает новые или те же, но в ином ракурсе. Мысли царицы не просто подхватываются эхом, но сами предстают внутренне противоречивыми. Очевиден контраст между тем, что думала царица мгновение назад, и тем, что она думает в данное мгновение. Образ Ферхада в короне возникает как крайняя точка ее

душевного разлада, и перед нами еще один дуэт в мечтах — мечтах царицы Мехмене о счастье с Ферхадом, которого, не пожертвуй она своей красотой, можно бы сделать царем, равным ей. И в танцах Мехмене, и в ее дуэте с Ферхадом видны переключки с ее монологом во втором акте и продолжение тех же размышлений.

Едва видение исчезает, в царице Мехмене берет верх человечность, она уступает сестре и соглашается освободить Ферхада от подвига. Сестры отправляются к скале, и в руках у Мехмене счастливая развязка. Но едва царский поезд прибывает к скале, где, окруженный уверовавшим в него народом, трудится Ферхад, опять гаснет свет, опять замолкает оркестр, опять лучи выхватывают трех главных героев, и снова за сценой звучит мелодия, предоставляя им новый выбор. Но теперь все решает выбор Ферхада. И выясняется, что он не в состоянии избрать счастливую судьбу для себя, когда кругом все несчастны. Царственные сестры удаляются, ибо Ширин не готова разделить с Ферхадом подвиг, нужный уже не для собственного счастья, а для счастья других, чужих людей, а Ферхад следует своей совести и остается со своим подвигом.

Конечно, ощутить это все в полной мере можно, лишь видя спектакль, уловив все движения, из которых он составлен, а здесь я упоминаю лишь основные способы, которыми они соединены в осмысленные фрагменты балета. У каждого важного героя есть и своя танцевальная свита, свой танцующий хор, кордебалет, то подхватывающий, то оттеняющий чувства и размышления героя, выступающий как зеркало или увеличительное стекло его внутренней жизни. Таковы юноши вокруг Ферхада в первом акте, девушки Ширин во втором или вода, в которой она возникает, в третьем, турецкие девушки и шуты подле Мехмене во втором акте или огненные мысли, охватывающие ее, в третьем. Главные герои и их танцующие хоры располагаются как бы посередине между двумя



Юрий Григорович.



Ирина Колпакова. Балет
«Легенда о любви».

основными танцующими пластами, которые можно обозначить как имперский (выход испуганных придворных в прологе, шествие в первом акте, погоня и дорога — во втором и царский поезд к Ферхад — в третьем) и народный (жаждущий народ во втором акте и дорожающий своим спасителем — в третьем). Можно бы сказать, что сюжет балета состоит в том, что переход из первого пласта во второй, невозможный и немыслимый для Мехмене и Ширин, совершает Ферхад, поначалу стоящий вне обоих пластов, влекомый в каждый и сознательно избирающий свое место, никаких благ ему лично не сулящее.

Смысл, содержание и сюжет балета, чувства и мысли его героев мы постигаем по тому, как он построен, как собраны и соотнесены друг с другом его элементы, какие в них происходят смещения и перемены. И все это — от выбора отдельных движений, из которых составляется танец, до композиции осмысленных фрагментов и всего балета — делает хореограф, балетмейстер. Конечно, он осуществляет эту работу не в одиночку. Он сотрудничает со сценаристом, предлагающим ему не только самое сюжетное происшествие, но и существенные стороны построения. Он сотрудничает с композитором, сочиняющим музыку спектакля, равноправную с хореографией и вместе с тем предопределяющую важнейшие моменты, начиная с темпов и вплоть до важных принципов построения. Он сотрудничает с художником, предопределяющим декорациями и костюмами существенные стороны зримого построения и всего облика спектакля.

И все-таки самым главным создателем балета, не только объединяющим усилия трех других его создателей, но и вносящим решающий, собственно балетный вклад в его сочинение, является хореограф.

Сценарий «Легенды о любви» сочинил Назым Хикмет, переделав для балетного инсценирования пьесу, написанную им сперва для драматического театра. Музыку сочинил совсем молодой тогда азербайджанский композитор Ариф Меликов. Декорации и костюмы создал один из самых замечательных художников балетного театра Симон Вирсаладзе. Но хореографом был Юрий Григорович, тогда артист балета Кировского театра в Ленинграде, уже известный балетмейстерскими работами, а ныне главный балетмейстер Большого театра СССР в Москве. Именно Григоровича мы считаем основным автором балета «Легенда о любви», поскольку содержание доходит до нас прежде всего в балетном выражении. И во всех настоящих балетах, где не просто танцуют, но, танцуя, создают осмысленный спектакль с танцевальным содержанием, главным, решающим судьбу спектакля человеком мы считаем хореографа.

Судьба балетного театра более всего зависит от хореографов, от того, талантливы они или бездарны, следуют своему таланту или изменяют ему.

Обычно хореографы стоят в тени. Их заслоняют композиторы. Теперь принято считать, что именно композитор — главный автор балета, а ведь прежде роль композитора тоже считалась не очень важной. Но чаще всего хореографа заслоняют танцовщицы.

Имя великой романтической танцовщицы Марии Тальони и сегодня известно всем культурным людям, а имя ее отца — Филиппа Тальони знают гораздо хуже, да и помнят его подчас как учителя великой дочери. Кому не известно имя Анны Павловой?

А имя Мариуса Петипа гораздо менее известно. Вот и в наши дни имя Галины Улановой куда более известно, чем имя Леонида Лавровского, сочинившего для Улановой ее лучшую роль. Имена Майи Плисецкой, Натали Бессмертной, Владимира Васильева известны куда большему числу людей, чем имя Юрия Григоровича, в балетах которого они танцевали и танцуют. Зритель видит артиста и забывает об авторе.

В драме все-таки редко забывают, что артист играет Шекспира, Мольера, Шиллера, Островского, Ибсена, Чехова, Дюрренматта. Такая память не унижает, а возвышает артиста, который хорошо делает свое дело. Вот и давайте для начала не забывать, что самые лучшие танцовщики достигли и достигают наибольших успехов, танцуя балеты Жана Доберваля, Филиппа Тальони, Жюля Перро, Августа Бурнонвиля, Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина, Федора Лопухова, Касьяна Голейзовского, Джорджа Баланчина, Леонида Лавровского, Леонида Яacobсона, Джерома Роббинса, Юрия Григоровича, Мориса Бежара, Джона Кренко и многих еще хореографов. Будем о них помнить, когда смотрим их балеты. Мы ведь смотрим на них, хотя на сцену выходят другие люди.



ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ

*Глава III, рассказывающая о том, что позволяет
ему совершиться*

Люди не по глупости решили, что в балете от актера зависит больше, чем в любом другом театре. Это и в самом деле так. Актер — вторая необходимейшая балету профессия, без которой ему никак не обойтись. Люди просто перегнули палку и, отдав должное исполнителю, чересчур заслонили сочинителя, чего делать все же не следует. Но у людей, которые не читали книг о работе хореографа, а просто ходят в балет, есть оправдание, если они о хореографе и вовсе не вспоминают.

Это в драматическом театре легко отделить сочинителя от исполнителя, автора от актера. Сними с полки книжку, прочти, что написал Шекспир, Шиллер или Чехов, и у тебя есть свой Гамлет, своя Мария Стюарт, свой дядя Ваня. И, уверенный, что ты-то уж все в книжке понял правильно, ты сопоставляешь своего дядю Ваню с тем, которого выводит на сцену актер, и нередко готов актера одергивать и уверять других, что он неправильно понял книгу.

А в балете все не так. Хореограф не может написать свой балет на бумаге и предоставить другим людям читать его, разучивать и исполнять на сцене. Артисты в балете не только исполнители, но и «бумага», на которой хореограф пишет. Сочинить балет — значит научить артистов делать то, что хореограф считает нужным. Но ведь артист — не лист бумаги, на котором можно писать, что захочешь. Артист уже от природы обладает особыми свойствами, выглядит так, а не иначе. У него к тому же тоже есть свое понимание вещей. И, выбирая актера на роль, хореограф уже во многом определяет облик и характер этой роли.

Когда он сочиняет, как герою двигаться, как ему танцевать, фантазия неизбежно опирается на облик и свойства актера, с которым он работает. Нередко он замечает

в нем свойства, которых другие прежде не видели, и в новом балете актер порой выходит на сцену неузнаваемым, и все-таки фантазия балетмейстера ограничена возможностями актера, которого он выбрал. Это относится, конечно, прежде всего к исполнителям, как говорят в балете, сольных партий, то есть ролей, исполняемых артистами в одиночку. В массовых танцах и сценах фантазия хореографа свободнее, но и там она упирается в пределы танцевальных возможностей труппы. Вот почему первый исполнитель, работающий с хореографом, а не выучивший роль, глядя на другого артиста, обладает преимуществами. Если мы захотим его поправлять, он будет вправе нам ответить, что так поставлено, что он, актер, не только исполнитель, но и книга, чего артист драматического театра сказать никак не может.

Хореограф не существует отдельно от своих актеров, отдельно от театра. Это всегда ставило его в зависимость от актеров — одни сочинения артисты были рады танцевать, другие нет, и от них зависела судьба хореографа и судьба балета и балетного театра. Великого реформатора Новера именно актеры не хотели терпеть в парижской Опере. И дело не только в том, что эти актеры все были консерваторы и не хотели нового. Ничего подобного. Были среди них, конечно, и консерваторы, желавшие все делать по старинке, но были, как вы помните, и такие, что сами учились у Новера и перенимали его методы, даже заимствовали его спектакли и выдавали за свои. И все они дружно выживали великого хореографа из театра. Тому, наверное, было немало причин, о которых мы сегодня не знаем и узнать уже не сможем, но одна причина понятна. Новер был хореографом и, конечно, требовал, чтобы книга, которую он пишет в актерах, вполне отвечала его желаниям. К этому актеры тогда еще не привыкли. Да и в наши дни, когда вроде бы роль хореографа-сочинителя уже признана, далеко не все и всегда готовы следовать за ним.

Порой правда на стороне актеров — иногда хореограф забывает, что актер не чистый лист, на котором можно написать что угодно. Но чаще все-таки правда на стороне хореографа, если это, разумеется, талантливый хореограф, и актеры часто спорят с ним не потому, что не в силах исполнить все его требования, а потому, что для этого нужны дополнительные усилия. А бывает, что актеры не видят различия в оттенках движений, которые важны хореографу, и вообще не слишком ему доверяют. Их тоже можно понять — в драматический театр Шекспир приносит готовую пьесу, и каждый может ее сперва прочесть и решить, хороша она или нехороша, до того, как распределены роли и начинаются репетиции. А хорош балет или нехорош и хороши ли доставшиеся артистам роли, выяснится только в конце репетиций, когда сочинение будет завершено. До той поры актер вынужден доверять хореографу вслепую, и чем он опытней и знаменитей, тем меньше он обычно склонен это делать. Поэтому новые хореографы обычно работают с новыми актерами.

Не будем искать правых и виноватых. Споры хореографа и актеров коренятся в самой природе балетного театра, где артист не просто исполнитель, но и соучастник сочинительства, пусть более пассивный. Как исполнитель он может уступать драматическому артисту или пианисту, который, оставшись со словесной или нотной записью один на один, куда свободнее в творческом преобразении авторского текста, чем танцовщик, лепящий свою роль под непосредственным контролем сочинителя, но зато он от сочинения уже неотделим.

Когда Леонид Якобсон поручил главную роль в балете «Спартак» Аскольду Макарову и сочинил эту роль исходя из его персональных данных, Спартак Макарова стал для других недостижимым эталоном. И не потому только, что после него за эту роль брались менее интересные актеры; брались и не менее интересные. Но им-то приходилось играть Спартака, сочиненного для Макарова, и не удивительно, что им это удавалось хуже, чем ему. Балетный Спартак надолго слился с высоким, красивым, мужественным героем Макарова. И должно быть, не случайно Юрий Григорович,

ставя этот балет по-своему, с самого начала выбрал на роль Спартака актера совсем другого типа, чем Макаров,— Владимира Васильева. Он разом освободил и себя и актера от внешних сравнений с балетом Яacobсона. И теперь со Спартаком Макарова можно сопоставлять Спартака Васильева. Я напоминаю о Яacobсоне и Григоровиче не затем, чтобы умалить заслуги Макарова и Васильева. Восхищение, которое вызывает у зрителя истинно балетный артист, вполне заслуженно, тем более что истинных, в полной мере реализующих возможности своего искусства артистов не так уж много и стать таким артистом не легко.

Конечно, всякой профессией по-настоящему овладеть не легко. Но может быть, из всех профессий, какие есть на свете, не исключая профессий космонавта, водолаза, ученого, художника, высококвалифицированного рабочего и любых других, профессия балетного танцовщика, если рассматривать все профессии на их вершинах, труднее всего оттого, что она в известном смысле объединяет в себе черты самых разных, даже не вполне совместимых профессий. Чтобы овладеть ею, недостаточно поступить в хореографическое училище — в 1980 году у нас в стране их было уже шестнадцать, не считая специальных хореографических отделений в художественных школах. Да и поступить в училище не всегда просто. Но и поступившему, чтобы стать танцовщиком, необходимо, чтобы совпали по меньшей мере пять неперменных условий: способности, школа, труд, талант и удача, а совпадают они редко.

Способности — достояние вроде бы сугубо личное, принадлежащее человеку от природы, и танцовщику нужно много разных способностей. Раз уж мы знаем, что балет — изобразительное искусство, понятно, что сама внешность танцовщика входит в ряд его способностей. Когда мы видим на сцене Майю Плисецкую или Наталью Бессмертнову, мы сразу соглашаемся: конечно, природа создала их специально для балета. Не каждая танцовщица наделена такой подходящей балету внешностью, но минимум грации, красоты, пропорционального сложения необходим каждой. Вот



Ирина Колпакова. Балет «Каменный цветок».

и первый ограничитель. Певец может быть уродливым, даже горбатым, — был бы голос. О поэте, композиторе, художнике и говорить нечего, даже для драматического актера красота не обязательна, а для танцовщика красивое тело — производственная необходимость. Поэтому при поступлении в училище детей придирчиво осматривают: как они сложены, какой формы у них ноги. Но вот беда: детей принимают в училище десяти лет, а лет в двенадцать-тринадцать, когда ребенок начинает становиться взрослым, и фигура, и ноги, и руки его меняются подчас до неузнаваемости, и от обещанной красоты и хорошего сложения не остается и следа. Нередко ему приходится бросать училище и возвращаться в обычную школу.

Но внешность — не единственное необходимое танцовщику свойство человеческого тела. Не менее важно само устройство костей, связок и мышц, а оно у разных людей тоже разное, между тем от него зависит, как танцовщик будет двигаться. Важно, например, чтобы шаг был возможно шире, — это свойство заметное. Но не менее важно, чтобы мышцы и связки позволяли танцовщику управлять самыми малыми оттенками своих движений. Да и сама способность к прыжку, часто врожденная, зависит от устройства мышц и связок. Во многом врожденное и чувство координации, то есть умение соотносить свои движения друг с другом, управлять ими. Я уже не говорю о врожденной гибкости тела и его способности говорить на языке свободной пластики.

А ведь сверх всего этого танцовщику необходимы еще и способности музыканта. Ведь он тоже, как мы уже говорили, музыкант, только играющий не на скрипке и не на свирели, а собственным телом. Хороший слух и в особенности чувство ритма обязательны для танцовщика.

И всем этим человек должен быть наделен от природы. Поэтому танцовщиком может стать далеко не каждый, и самый отбор тех, кто может стать танцовщиком,



Юрий Григорович на репетиции.

тоже не очень надежен, потому что, повторяю, тело человеческое изменяется.

Но к счастью, изменяется оно не только в худшую сторону, и кое-что здесь все же зависит от человека. Танцовщиков с идеальными данными не так уж много, и вовсе не только они становятся повелителями балетной сцены. Лидирующие места в театре часто занимают танцовщики с хорошими, но не идеальными данными, зато в большей мере ответившие другим обязательным требованиям балета. Быть может, решающим из них следует все же назвать школу. Школой мы обычно называем учебное заведение, но школой называется и сама выучка, которую в этом заведении получают. И поскольку выучка эта очень различается у разных учителей, в любом деле различают разные школы, разные наборы методов работы, которыми человек, учась, овладевает. Существуют и разные школы танца, обучение ему дело очень хитрое, тут невозможно просто поделить знаниями. Каждому можно показать, как держать пальцы, печатая на машинке, и сказать: «Делай, как я» — и научиться печатать на машинке практически может каждый, хотя тоже не одинаково хорошо. А в обучении танцу не всегда можно сказать: «Делай, как я», ведь тела у людей не одинаковы, и педагог танца, обучая ученика правильно делать нужное движение, непременно должен зорко видеть особенности его тела, его мышц и связок и учитывать их, давая советы. Быть хорошим учителем танца — это тоже особая способность, которой далеко не каждый, даже и замечательный танцовщик обладает, но и самая эта способность приносит плоды, только опираясь на знание хороших методов танца. Самый лучший учитель математики или физики не открывает заново ни правила сложения и вычитания, ни закон Архимеда. Вот и учитель танца опирается на системы правил, систему принадлежащих определенной школе способов танца. Системы эти вырабатывались медленно, они сильно изменялись, их создавали в разных странах, и нет конца спорам, которая из школ лучше.

У нас есть основания считать, что одна из самых лучших школ сложилась в нашей стране в Петербурге. Сложилась она не сразу, обучение классическому танцу началось у нас не так уж давно. Когда француз Жан Батист Ланде, служивший учителем в Шляхетском кадетском корпусе, показал при дворе императрицы Анны Иоанновны силами своих учеников балетный дивертисмент в опере «Сила любви и ненависти», его пригласили обучать театральному танцеванию русских учеников, и в помещении старого Зимнего дворца в 1738 году открылась первая у нас танцевальная школа. И хотя при Елизавете Петровне ее ученики исполняли уже целые балеты, прошло еще много времени, прежде чем русские танцовщики получили признание в старых балетных центрах. В 1844 году в парижской Опере с успехом впервые выступила русская балерина Татьяна Смирнова. Незадолго перед тем танцевальная школа, преобразованная в начале века в театральную, разместились в новом помещении на Театральной улице, ныне названной в честь архитектора, который ее построил, Карло Росси, — улица зодчего Росси. Эта улица на долгие годы стала родиной русского, а потом и мирового балета.

В конце прошлого века в России стала складываться своя самобытная школа. Здесь не перечислить всех, кому она обязана рождением, чей опыт послужил толчком для размышлений о разнообразии методов танца, которые к той поре уже накопил балетный театр, и прежде всего о двух главных школах классического танца — старой французской и новой итальянской.

Первая была скорее школой грации, школой изящества, вторая — школой виртуозности. Русский театр задумался о соединении одного с другим. Николай Легат и Ольга Преображенская, танцевавшие в конце века первые роли, положили у нас начало систематизации танцевальной педагогики, и когда уже после революции ведущим педагогом женского классического танца стала Агриппина Ваганова, разработанная ею система опиралась на предшествующие искания. В то же время за



Юрий Соловьев — Гений вод. Балет «Конек-Горбунок».



Балет «Спартак». Сцена из спектакля.

рубежом русская школа танца пустила иные ростки, там преподавали танец многие замечательные в прошлом русские балерины и танцовщики. Люди, желавшие учиться танцу, хотели учиться у хороших учителей, приобрести к хорошей школе. Но для этого мало попасть к хорошему учителю и мало даже способностей к танцу.

Учиться танцу — тяжелый труд, и кто не может или не хочет трудиться, не жалея себя, забыв обо всем другом, трудиться фанатически, тому настоящим танцовщиком не бывать. Свободу в танце обретает лишь тот, для кого сложные движения танца, подобных которым человеку в жизни совершать не приходится, искусственные, выдуманные движения становятся естественными. А этого не добьешься одним пониманием, вприглядку. Надо повторять их и повторять, и именно так, как того требует школа, покамест они не станут привычными, своими. Вы скажете, что и спортсмену придется тренировать свое тело, добиваясь рекордов. Да, разумеется, но ведь у спортсмена на первом плане всегда цель: взять нужную высоту, не задев планку, сильнее толкнуть ядро, добежать как можно быстрее, прыгнуть как можно дальше; он весь подчинен своей конкретной цели, а как он выглядит — вовсе не самое главное. А в балете все дело в этом, оттого-то тренировка и самоконтроль спортсмена не идут ни в какое сравнение с самоконтролем и трудом танцовщика. Вы спросите: а художественная гимнастика? Там важно, как спортсмен выглядит, и он тоже совершает очень сложные движения, порой посложней, чем танцовщик. Да, разумеется, мастерам художественной гимнастики приходится думать, как они выглядят, и они стараются выглядеть красиво, но ведь никто не говорит о содержании их выступлений. А внешность танцовщика, его движения, переходы от одного движения к другому должны быть полны внутренней жизни, которую предполагал хореограф-сочинитель. Так, по крайней мере, считается. Спорт остается за этой границей. Танцовщик овладевает движениями не просто затем, чтобы, совершая их, выглядеть

красиво. Движения тела и их смена должны у него соответствовать движениям души и их смене. Но для этого недостаточно уже и труда, необходим еще и талант.

А разве способности и талант не одно и то же? Обычно мы употребляем то и другое слово в одинаковом смысле, ну, может быть, видим в таланте высшую степень способностей. Но иногда все же эти слова употребляются по-разному. И по моему, так правильнее. Способности — это технические возможности человека. Способность опознавать высоту звуков — природный музыкальный слух — очень важна для музыканта, и даже настроить рояль без абсолютного слуха невозможно. Но тысячи людей, обладающих абсолютным слухом, композиторами или даже хорошими исполнителями не становятся, а у великого композитора Рихарда Вагнера, говорят, абсолютного слуха не было, но у него был талант. Это, как вы понимаете, не значит, что способности никакой роли не играют. При прочих равных условиях способному человеку все легче дается, ему легче работается. Но способности не могут заменить талант, а талант — это не техническая, а душевная возможность.

Талант танцовщика — это и есть одушевленность его движений. Мы отличаем танцовщика всего лишь способного, с хорошей школой и трудолюбивого от талантливоего. Опять же при прочих равных условиях. Одного таланта, без труда, без школы, без способностей, явно недостаточно, чтобы стать настоящим танцовщиком. Но и все они вместе без таланта способны создать лишь танцовщика-заместителя, танцовщика, не задевающего души. Талант танцовщика не всегда заметен сразу. Порой ему не пересилить технической сложности танца, и пленявший одушевленностью в простых движениях, выделявшийся в общем танце нередко вроде бы лишается таланта, столкнувшись с непосильной в техническом отношении ролью. А совладав с ее техническими трудностями, он и в ней порой выказывает потом талант.

Неверно думать, что талант всегда при человеке и, что бы ни случилось, он даст себя знать. Это не так даже и в искусствах, не требующих такого физического труда, как танец. Душевная полнота и душевная отдача зависят не только от раз навсегда данных человеку свойств, но и от его внутреннего состояния в каждый данный момент... В балете не принято говорить о вдохновении. Танцовщик должен выходить на сцену в тот миг, когда это нужно по ходу спектакля, и быть в этот миг не только готовым выполнить движения танца, но и сделать их одушевленными. Чтобы это удавалось, он должен быть в соответствующем состоянии, должен быть склонен доверить движениям свою душу.

Пушкин называл вдохновение расположением души к поэзии. Но можно ли расположить душу, как хочется и когда захочется? К этому Пушкин относился скептически. Он писал: «Искать вдохновение всегда казалось мне смешной и нелепой причудой; вдохновение не сыщешь; оно само должно найти поэта». Спорить с Пушкиным трудно, но неужто так просто и дожидаться, когда снизойдет вдохновение? Хорошо поэту: снизойдет — он и сядет писать или начнет стихи складывать в голове прямо на улице. Но какво танцовщику? Вдохновение может снизойти на него в те часы, когда он не должен выходить на сцену, а как раз когда должен — его нет как нет. Пушкин, конечно, прав, и никакой талант не может заставить себя, и никто не может заставить его в нужную минуту действовать в полную меру. Но можно предусмотреть приход вдохновения, позаботиться о том, чтобы ничто в этот момент его не спугнуло, не помешало ему овладеть человеком. Значит, художник — все равно, поэт или танцовщик, — связан и такими заботами.

Талант не подарок. Или, вернее, такой подарок, который требует особой заботы о себе. Замечательный польский поэт Юлиан Тувим назвал однажды книгу стихов «Подстерегаю бога»; словом «бог» поэты часто именуют талант и вдохновение. Так можно бы назвать всякую книгу хороших стихов и всякий вдохновенный танец. Художник подстерегает вдохновение, а ведь он при этом должен жить такой же



Владимир Васильев. Балет «Спартак».

жизнью, как все другие люди. У него есть обязательства не только перед своим талантом, но и перед обществом, перед другими людьми, перед близкими, семьей, детьми, родителями, друзьями. А сверх всего этого еще обязательства перед собственным талантом!

Если их не выполнять, талант и носа не покажет, словно его и нет вовсе, и художник будет уже не художником, а всего лишь ремесленником, в работах которого не будет самого главного, что нужно искусству,— живого дыхания.

Знакомясь с биографиями настоящих художников, часто поражаешься их странным на первый взгляд поступкам. Нередко кажется, что великие люди, умом и талантом которых мы восхищаемся, вели себя порой — ну, как бы это помягче сказать — неразумно. Ведь ясно, что ни к чему хорошему не могла привести дуэль, или ссора, или потребность вслух сказать то, что думаешь. Ведь можно бы сообразить, как-нибудь исхитриться и избежать неминуемой опасности. А великий человек не то что ее не избегает, а вроде как на рожон лезет, хоть никому от этого никакого проку не будет, и ему самому меньше всех. И ведь сам все понимает, зачастую в собственных сочинениях изображает, как плохо все кончится, а все равно поступает так, как никакой даже не столь гениальный, а просто разумный человек поступать не станет. Потому что у всякого человека есть чувство самосохранения, и оно выручает, подсказывает, как безопасней для себя поступить. Может, и не самым лучшим образом, но безопасней. И у талантливого человека тоже ведь такое чувство самосохранения есть, и можно видеть, как он ему следует не хуже всех других людей. Да только следует лишь до поры, пока оно не приходит в столкновение с другим чувством, с чувством сохранения таланта. Тут начинается схватка между чувством самосохранения и чувством сохранения таланта. И понимает человек, как ловчей поступить, да только понимает, что, поступи он так, и талант его сожмется, сморщится, а то и вовсе пропадет, и не сможет он, как прежде, писать, сочинять музыку или танцевать, то есть все сможет, да только без таланта. Потому что талант — тоже организм живой, а не мертвый и тоже может устать, заболеть и умереть, хотя человек, в котором этот талант сидит, останется бодр, здоров и будет жить-поживать, добра наживать. И порой даже не сообразит, не заметит, что таланта прежнего уже в нем и нет.

Не всегда и сами люди с талантом понимают сложность своих отношений с ним, а другим людям и вовсе часто непонятно, чего это человек порой так чудно себя ведет. И не догадаться им, что это он вовсе не на гибель бросается, а, наоборот, за спасение борется, только не за свое собственное, человеческое спасение, а за спасение своего таланта. Но великие умы всегда понимали сложный и трудный жребий талантливых людей. Когда Карл Маркс говорил, что поэтов нельзя судить по меркам людей обыкновенных и даже необыкновенных и надо предоставить им идти собственным путем, он понимал, как сложны взаимоотношения человека с его талантом и его вдохновением.

Но если даже поэту, работа которого носит сугубо индивидуальный характер, не всегда просто определить собственный путь в обступивших его внешних обстоятельствах, как же определить этот путь танцовщику, работа которого по самой природе балета коллективная? Он кругом зависит от порученной ему роли, от репертуара театра, от того, какие в нем идут старые спектакли и какие ставятся новые, от того, какая атмосфера в коллективе преобладает и каковы вкусы его руководителя. Поэтому танцовщик особенно зависит от удачи.

Ему особенно важно, чтобы удача пришла вовремя, ведь на запоздалое признание, которое порой приходит к поэту, живописцу, композитору, танцовщику рассчитывать нечего. От танцовщика ничего не остается. А время, отпущенное ему для работы, чуть не вдвое меньше, чем у других. Выходя на сцену восемнадцати-девятнадцати лет, он,



Марис Лиепа.
Балет «Спартак».

в сорок — сорок пять, обычно ее оставляет. Редчайшие исключения дотягивают до пятидесяти, и буквально единицы остаются на сцене в прежних ролях после пятидесяти. Жизнь танцовщика кончается тогда, когда во всех других областях искусства наступает зрелость. Поэтому его судьба так часто зависит от удачи, пришедшей вовремя.

Когда Алла Осипенко, одна из самых самобытных танцовщиц нашей страны, окончила училище, рецензенты даже попрекали ее учительницу, знаменитую Ваганову, появлением, как они говорили, «абстрактной танцовщицы». Действительно, Осипенко не была похожа на других учениц знаменитого педагога. Она обладала той же хорошей школой и способностями, в том числе красотой, была трудолюбива, но талант у нее оказался какой-то странный. Не простые, естественные чувства различал зритель за ее движениями, а что-то таинственное, окутанное холодком и каким-то неведомым и непонятым знанием. Способной и хорошо выученной танцовщице в театре давали новые роли, но особого впечатления в них она не производила. В роли юной девушки Марии из балета «Бахчисарайский фонтан», не сложной по технике танца и по психологической нагрузке, с которой справлялись куда более скромные танцовщицы, Осипенко чуть ли не провалилась. И трудно сказать, как сложилась бы в дальнейшем ее судьба, — наверное, она все равно заняла бы положение балерины, только вряд ли вызвала бы к себе большой интерес, — но в эту пору Кировский театр переживал особое время, он искал новые пути, создавал небывалые спектакли. Начинаящий балетмейстер Юрий Григорович ставил первый свой балет в профессиональном театре — балет на музыку Сергея Прокофьева «Каменный цветок». Балет на эту музыку уже поставил в Москве, в Большом театре, известный балетмейстер Леонид Лавровский, он занял самых лучших, великих артистов и, однако, успеха не имел. А молодой хореограф хотел добиться успеха, поручив главные роли молодым, совсем еще неизвестным артистам. Роль мастера Данилы досталась Александру Грибову, его невесты Катерины — Ирине Колпаковой, приказчика Северьяна — Анатолию Гридину, а роль Хозяйки Медной горы — Алле Осипенко. Эта роль не походила на остальные. Хозяйка была сверхъестественным существом — то ли ящерицей, то ли женщиной. Она знала тайны, каких не знали люди, она знала, как сделать из камня прекрасный цветок, над которым дни и ночи, забыв обо всем, бился мастер Данила. В то же время ей были знакомы простые человеческие чувства, и пришедшего к ней узнать тайну камня юного мастера она полюбила, должно быть, не меньше, чем его



Майя Плисецкая в роли Айседоры Дункан.

невеста. Мы поняли это, когда увидели Осипенко на премьере. Все ее свойства вдруг оказались удивительно кстати: и холодность, и подспудное биение чувства, и очень четкий, графический рисунок тела и, стало быть, танца.

Дело не только в том, что Осипенко подошла к роли, как, бывает иногда, в кино подходит к ней случайный человек, даже и не артист, которого режиссер приглашает на роль потому, что ему и играть ничего не надо: он в жизни таков, каким нужно быть на экране. Нет, Осипенко пришлось работать очень много, но в особой атмосфере, в которой рождался этот спектакль, она впервые научилась понимать собственные свойства и особенности. После «Каменного цветка» она уже не стремилась их преодолевать, как недостатки, чтобы стать такой, как все, но, опираясь на свое владение ими, решила быть не такой, как все. Она стала не похожей на других Одеттой-Одиллией в «Лебедином озере», и Клеопатрой, и царицей Мехмене, и нимфой в миниатюре Леонида Якобсона «Минотавр и Нимфа», и много еще было у нее других замечательных ролей, вплоть до роли Настасьи Филипповны в балете Бориса Эйфмана по роману Достоевского «Идиот». А все началось с «Каменного цветка», это была большая удача.

Такой же удачей работа над этим балетом была и для других его участников — Ирины Колпаковой, Александра Грибова, Анатолия Гридина, для исполнителей не столь больших, но важных партий: молодой цыганки и молодого цыгана — Ирины Генслер и Анатолия Сапогова. Все они в этом балете ощутили себя, поняли себя, он стал рубежом их артистического становления, и это помогло им работать в дальнейшем.

Но удача не всегда приходит вовремя, бывает, что и вовсе не приходит даже к самым замечательным по своим возможностям артистам. Пожалуй, самым удивительным танцовщиком, какого советский балет видел за последние тридцать лет, был Юрий Соловьев. Все у него было: невероятные способности к танцу, великолепная школа, настоящее трудолюбие, бесспорный талант. Одновременно с Соловьевым в те же годы в советском театре появилось несколько замечательных танцовщиков, но Соловьев и среди них, на мой взгляд, выделялся данными, чтобы стать не просто выдающимся, но великим танцовщиком. Его способности, его трудолюбие, его школа, его огромное личное сценическое обаяние сами собой принесли ему положение первого танцовщика Кировского театра. Каждое его выступление собирало множество поклонников.

Когда в начале шестидесятых годов, вскоре после полета Гагарина, Кировский театр гастролировал в Париже, парижские газеты называли Соловьева «еще один летающий Юрий».

Все его любили и ценили, он был удостоен высших званий и наград, совсем молодым получил звание народного артиста СССР. Все у него вроде было, не было одного — удачи.

Когда Соловьев пришел в Кировский театр, там уже завершался период особого творческого оживления. Теперь оно было куда активнее в Москве, в Большом театре. Сверстника Соловьева, Владимира Васильева, тоже замечательного танцовщика, с самого начала сопровождали удачи, а Соловьеву не досталось ни одной специально с ним и для него созданной значительной роли. Ну, может быть, отчасти роль бога в балете на музыку Андрея Петрова «Сотворение мира», который поставили балетмейстеры Наталья Касаткина и Владимир Васильев. Я говорю «отчасти» и потому, что она досталась Соловьеву поздно, и потому, что все же лежала в стороне от ролей, которые ему доводилось танцевать, и для них его опыт не очень-то мог пригодиться. С годами, когда слава Васильева заслуженно росла, о Соловьеве говорили уже без прежнего возбуждения. А его вины тут не было никакой, просто не было ему удачи, а найти ее не так-то просто.

Вот почему удача — такое же, как четыре других, и даже, быть может, еще более важное условие становления артиста. Вот почему о ней мечтает каждый настоящий танцовщик, который хочет овладеть своим искусством в полную меру. Но удача, как и талант, и способности, хоть и с тем, и с другим, и с третьим надо уметь обращаться, хоть свою удачу, как и свой талант, надо беречь и защищать, не вполне зависит от человека, как все же зависит от него школа и особенно труд. Поэтому всем мечтам об удаче предшествует долгое и нелегкое учение.



ЧЕМУ УЧАТ НА УЛИЦЕ РОССИ

Глава IV, посвященная правой, если стоять лицом к театру, стороне этой улицы, расположенному там старинному зданию и, как в нем положено, уроку танца

Хореографическое училище на улице Росси — старейшее у нас в стране и по сей день самое знаменитое. Как всякая школа, оно знало лучшие и худшие времена, иногда проходили годы и даже десятилетия, и никого выдающегося не появлялось. Причин тут много, и они не сводятся к работе самой школы, — нельзя отвлечься от того, что нынче множество детей с явными способностями к танцу занимается художественной гимнастикой, фигурным катанием и даже более традиционными видами спорта, и выбор для балета сокращается. На состоянии школы сказывается и жизнь современного ей балетного театра. Есть и другие причины. Но это все вещи временные, а когда мы вспоминаем тех, кто это училище окончил, нам кажется — и то же самое невольно кажется его нынешним ученикам, — что мы в самом центре балета, у его первоисточника. Эту школу окончили балетмейстеры Лев Иванов, Михаил Фокин, Федор Лопухов, Джордж Баланчин, Леонид Яковсон, Юрий Григорович, танцовщики и балетмейстеры Вацлав Нижинский, Вахтанг Чабукиани, балерины Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Спесивцева, Галина Уланова. Даже лучших из лучших мы перечислили не всех.

Сегодня дети приходят сюда обычно после третьего класса. Училище включает в себя обыкновенную среднюю школу, и, оканчивая его, выпускники, как все школьники, получают аттестат зрелости — это необходимо уже просто потому, что никто не может гарантировать, что обучение в училище непременно приведет к желанной цели. Не говоря уже о том, что и танцовщику необходимо общее образова-

ние, приход в училище не должен означать для ребенка окончательного отказа от всякого другого пути. Ведь профессию за него выбрали родители, и за ним должно сохраниться право подтвердить или отвергнуть их выбор.

Конечно, главное, чему здесь учатся,— это профессия. Но при обеих балетных профессиях необходимо владеть третьей. Раз балет рождается во взаимодействии музыки и танца, то и выпускники училища должны учиться танцу и музыке. Понятно, равенство тут существует только в идеале, обучение музыке практически готовит танцовщиков лишь к взаимодействию с музыкой, которая будет жить в спектакле под руководством профессиональных музыкантов. И все же хореографическое училище наряду с общеобразовательной средней школой включает в себя и музыкальную школу, где всякий танцовщик получает начальное музыкальное образование, и чем больше он в нем преуспевает, тем лучше это для его дальнейшей работы.

И сверх всего, самая главная, преобладающая в училище школа — танцевальная. В ней преподается множество предметов — как теоретических, так и практических, стоящих на первом плане. Среди практических выделяются разные виды танца.

Предмет «народно-сценический танец», или, как его чаще называют, «характерный танец», обучает разным национальным танцам, прежде всего в том виде, в каком их по традиции принято исполнять на театральной сцене, и в то же время знакомит с реальными танцами разных народов и составляющими эти танцы элементами движений. Здесь постигается многообразие духовной жизни разных народов, отобразившейся в танце.

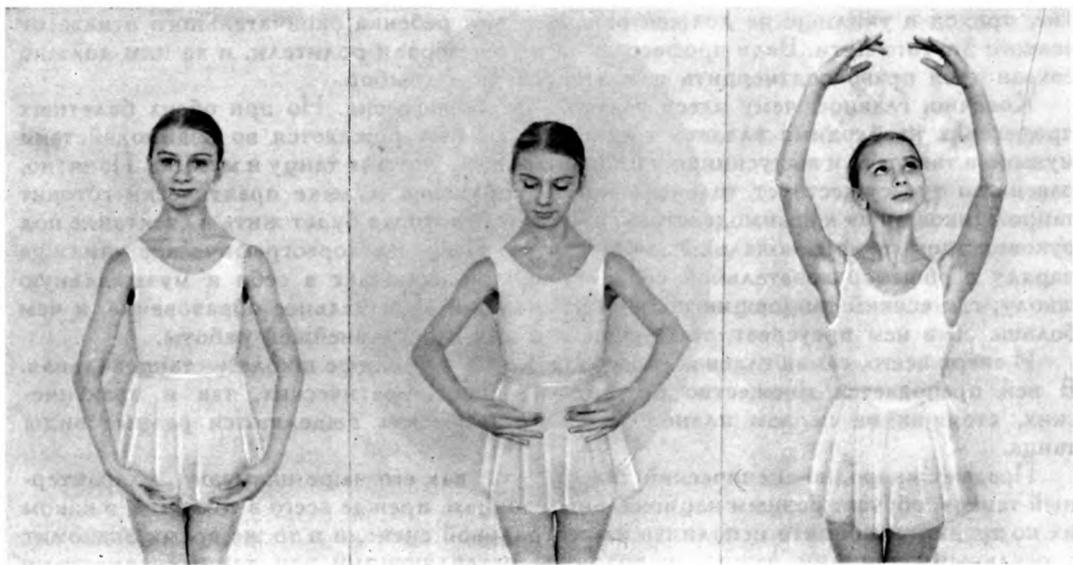
«Народно-сценический танец» — это своего рода география танца, и знать ее необходимо каждому грамотному танцовщику.

Важное место в образовании танцовщика занимает и предмет «историко-бытовой танец». Здесь учащиеся овладевают танцами, бытовавшими в разных слоях общества, отошедших от простейших форм народной жизни, подавшихся воздействию новых культур. Это танцы, которые в старину назывались балльными или салонными, а в наше время — бытовыми. За этими танцами тоже проступает многообразие человеческой жизни в разные времена. Предмет «историко-бытовой танец» — это своего рода история танца, и знать ее каждому грамотному танцовщику тоже необходимо.

И наконец, классический танец — основа всего балетного образования, самое главное, чему учат в хореографическом училище. Учат и на специальных занятиях по классическому танцу с первого до последнего года. И на занятиях по дуэтному танцу. И на занятиях по так называемому актерскому мастерству, где, впрочем, так или иначе возвращаются ко всем сторонам хореографического преподавания, всем видам пластики.

Мы не будем здесь подробно разбирать разные виды танца и их различия между собой. По каждому из них существуют специальные учебники, с которыми вы, если захотите, можете познакомиться. Но с классическим танцем все-таки надо познакомиться чуть поближе, коль скоро он основа основ. Народно-сценический или историко-бытовой танец можно рассматривать как коллекцию разных танцев, иногда близких или даже родственных друг другу, иногда не имеющих друг с другом ничего общего. О классическом танце так сказать нельзя, это не коллекция танцев, а, как мы не раз говорили, система танца, и, чтобы систематизировать движения, классический танец ставит перед танцовщиком определенные условия, обязательные во всех или во многих случаях.

Когда знаменитый балетмейстер Михаил Фокин хотел максимально точно определить, что он имеет в виду, говоря о танце, господство которого он низвергал, он так прямо и говорил: «Классический танец с вывороченными ногами», — и был,



Позиции рук: подготовительная,

I позиция,

II позиция,

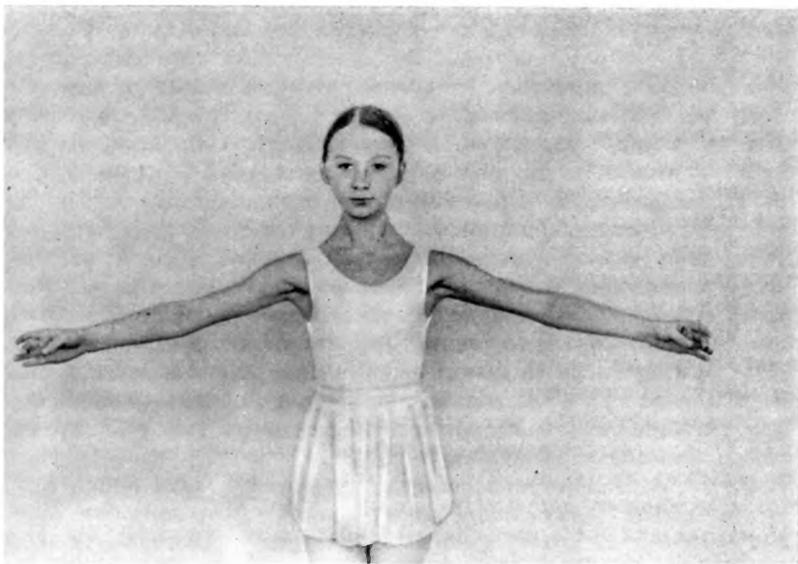
конечно, прав. Классический танец — это обязательно танец с вывороченными ногами. Вы спросите: как вывороченными, куда вывороченными и зачем вывороченными?

Вот и давайте разберемся и приглядимся.

Вы, наверное, замечали, что обыкновенно человек стоит так, что его ступни чуть сближены сзади и чуть разведены спереди. Именно: чуть разведены спереди; если вы захотите их развести посильней, да еще не сгибая при этом ноги в коленях, тут же выяснится, что это не получается: мешает тазобедренный сустав, нога не поворачивается наружу. Такое устройство у прямоходящего человека не напрасно. Когда мы ходим, нам вовсе не нужно, чтобы нога отходила в сторону, это, наверное, даже мешало бы ходьбе, в особенности ходьбе в сложных условиях дикой природы, в которых жил наш предок. Главное состояло в том, чтобы двигаться вперед, вот и выработались у нас ноги, которые лучше всего двигаются вперед. Заметьте, что рука отводится в сторону с такой же свободой, как и подымается вперед, — это, конечно, связано с тем, что ее функции сильно расширились, когда человек стал прямоходящим. А нога так и осталась закрепленной. Но для того чтобы выполнить широкий круг мыслимых движений, необходимо, чтобы ничто не мешало ноге подыматься в сторону.

С самого начала занятий классическим танцем ученик делает упражнения, чтобы обрести выворотность, или, как говорят в балете, выворотность, чтобы увеличить ее даже там, где она от природы больше обычной.

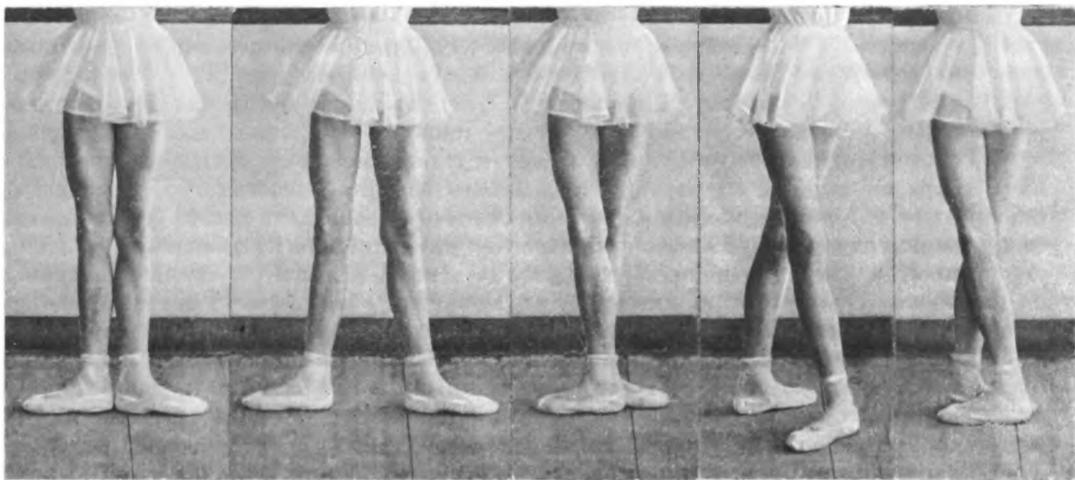
Выворотность необходима классическому танцу не только для того, чтобы увеличить диапазон реально возможных движений, но и для того, чтобы эти движения систематизировать. Если выворотное положение ног признается за нормальное и исходное, появляется возможность точно определить сами движения и исходные положения для них. Уже при Бошане установились исходные позиции ног. С носком, обращенным наружу — а это требует выворотности, — ноги танцовщика находятся в одной из пяти позиций.



III позиция.

Ориентация на эти основные позиции всех остальных движений позволяет систематизировать все мыслимые движения, которые ноги могут совершить.

Выворотность особенно заметна, когда танцовщик или танцовщица опирается на всю ступню. Но в классическом танце это не самое частое положение, танцующие нередко опираются лишь на носок, приподымая пятку, подымаясь, как говорят в балете, на полупальцы и даже на высокие полупальцы. А танцовщица даже подымается на пальцы и танцует на пальцах, или, как говорили в старину, на пуантах.



Позиции ног: I позиция, II позиция, III позиция, IV позиция, V позиция.



Хореографическое училище им. А. Я. Вагановой. Перед началом урока.

Именно такой танец занимает в балете самое большое и самое важное место, и часто, чтобы объяснить, что такое классический танец, так и говорят: это танец на пальцах.

Но это не верно. Танец на пальцах — только самая важная сегодня часть классического танца, и возник он всего только полтора-два столетия назад в романтическом балете. Там он позволил придать воздушность, невесомость, устремленность ввысь сверхъестественным существам и героиням с особо возвышенными душами. Но одновременно танец на пальцах сделал возможным и куда более сложные движения на земле, в балете их так и называют тер-а-терными, земными. Это прежде всего разные виды поворотов и вращений, которые на кончиках пальцев совершить удобнее и легче, чем стоя на всей ступне. Опора танцовщицы на пальцы не только придала ей определенную характеристику, но и расширила диапазон ее движений, и это повысило универсальность классического танца.

Важнейшим условием универсальности классического танца является также отчетливость, ясность и полнота каждого существенного движения. И тут многое зависит от того, что в балете обычно обозначают словом «апломб». Слово это французское и среди прочего обозначает самоуверенность. Оно вошло в русский язык, и мы пользуемся им, не думая даже о балете. Часто говорят: «Он держится с большим апломбом». И всем понятно, что речь идет о человеке, весьма уверенном в себе. В балете этим словом также обозначают уверенную манеру танца. Но не напрасно это слово в балете не содержит в себе ничего осуждающего, как в жизни, а, напротив, в нем слышится одобрение танцовщику. А все потому, что слово это имеет и второе, вернее, первое, более узкое значение. Оно, собственно говоря, означает отвес, вертикаль и употребляется в балете для обозначения способности сохранять чувство равновесия или устойчивости, то есть в конечном счете сохранить в любом положении определенную позу или определенные очертания движения.

Вот на этих трех китах — выворотность, пальцы и апломб — и держится классический танец как универсальная танцевальная система, в которой различают несколько основных групп движений.

Классификация собственно движений исходит прежде всего из движений ног. Первую и важнейшую группу тут составляют движения ног самих по себе. Движения эти приобретают особенно заметный характер, совершаясь в коленном и тазобедренном суставе. Прежде всего так создаются разные приседания, играющие в классическом танце важнейшую роль. Приседания обозначаются по-французски словом «плие» — от французского глагола *plier* — сгибать. Движения в тазобедренном суставе образуют и целую группу отведений ноги, именуемых батманами — от французского *battement*, что означает биение, удар. В сущности вся эта группа движений ног самих по себе, то есть плие и батманы, составляет самую основу танца или, точнее сказать, уже создает возможность танца, поскольку образует завершенную систему.

Другие группы движений прибавляются к этой основной, используя уже имеющиеся в ней элементы. Это прежде всего группа поворотов и вращений в огромном числе разновидностей, затем группа прыжков разных видов и связанных с прыжками движений ног, так называемых заносок, и, наконец, группа поворотов и вращений в воздухе, то есть различные сочетания прыжковых и вращательных движений. В каждой из четырех основных групп движений — отведений ног, вращений, прыжков и вращений в воздухе — мы находим великое множество конкретно обозначаемых движений, и все эти движения в совокупности — главный строительный материал, из которого складывается балет.

Не забудем также, что танец состоит не только из движений, но и из неподвижных положений, или, как говорят в балете, позиций или поз. Мы уже знакомы с позициями ног. Позиции рук не столь четко регламентированы, чтобы стать общепринятыми.

Ваганова предложила считать, что существуют три основные позиции рук, не считая подготовительной, когда руки опущены вниз и чуть закруглены в локтях, располагаясь в таком виде перед корпусом. В первой позиции они в таком же округленном виде подняты перед корпусом на уровне диафрагмы, во второй — раскрыты в стороны, чуть ниже плеч, и в третьей — подняты в несколько округленном виде вверх, тоже несколько впереди корпуса. Движения рук, именуемые пор-де-бра, состоят как бы в перемещении их из одной позиции в другую, что тоже позволяет достаточно точно их определить.

Различают не только положения ног и рук, но и взаимоотношения корпуса с головой, руками и ногами. Тут наряду с фронтальным расположением en face как два основных рассматриваются скрещенное croisé и развернутое effacée положения. Точно так же различаются движения, совершаемые вовнутрь en dedans и наружу en dehors. Различаются соответственно и движения, совершаемые вперед и назад, и точно так же с левой ноги и с правой ноги. Эта сквозная систематизация касается по существу всех положений и всех движений классического танца. При этом выделены определенные типы поз, как, например, аттитюд — положение танцовщицы на одной (опорной) ноге с другой, поднятой не менее чем на 90° и согнутой в колене, и арабеск, в котором, в отличие от аттитюда, поднятая («работающая») нога вытянута.

Учителя в училище на улице Росси и учебники танца — а у нас их уже довольно много — говорят о том, как выполнить эти движения наилучшим образом, объясняют технологию танца, его приемы. Переходя от индивидуального танца к дуэтному, где соединяются движения двух участников танца, нужно освоить множество специальных дополнительных приемов. Но все эти движения и приемы — не самоцель. Сочетая их так или иначе, хореограф создает осмысленный танец и целый балет. И чтобы этот балет мог быть запечатлен и исполнен, а не остался лишь в воображении хореографа, нужен танцовщик, и не один, а множество танцовщиков и танцовщиц, способных точно и вдохновенно выполнить заданные сочетания движений, владеющих всем лексиконом танца. Им-то они и овладевают в школе танца, в хореографическом училище.



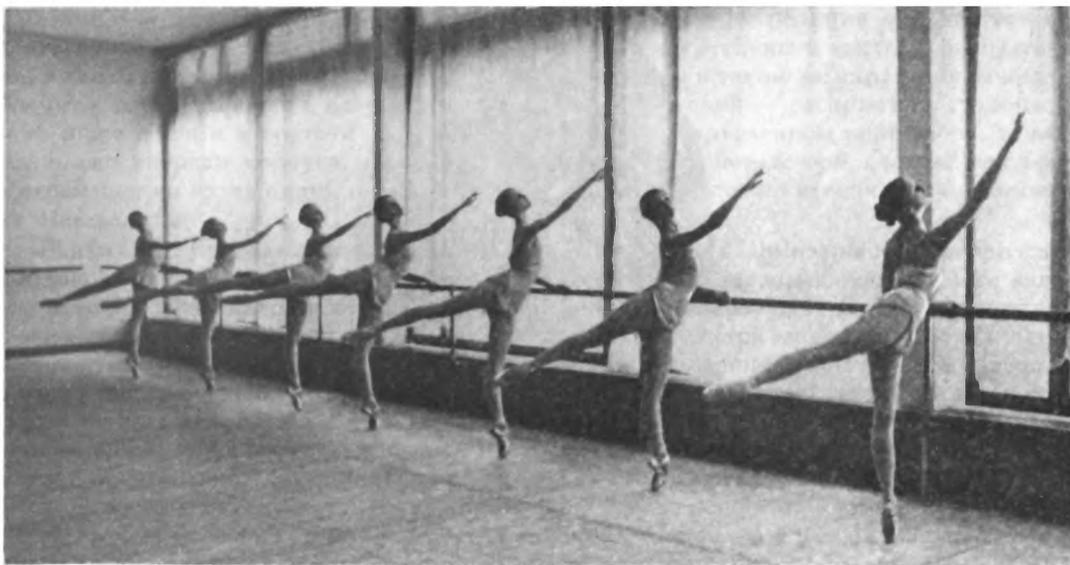
ЗАНАВЕС ПОДЫМАЕТСЯ

Глава V, посвященная тому, что происходит в театре до этого

В театре вы, наверное, бывали не раз и сами знаете, что это здание, разделенное на две части. Одна для зрителей, а другая для актеров. У обеих частей здания есть нечто общее. И тут и там есть, например, буфеты. Зритель может в антракте выпить чашку кофе на своей половине, актер на своей. Но сходство значения не имеет и касается всегда вещей второстепенных, не тех, ради которых здание построено. А различия важны.

Самое главное различие в том, что на одной стороне зрительный зал, то есть зал, в котором множество стульев и кресел, повернутых к занавесу, разделяющему две части здания. А за занавесом на другой стороне — сцена, главное место в театре. Здесь-то и будет происходить действие, сюда и будут люди смотреть. Так в общем устроены в наши дни все театры — и детские, и взрослые, и драматические, и музыкальные. О том, как устроен театр, вы, наверное, уже читали. Не будем поэтому здесь разбирать, как устроены вообще театры, ограничимся тем, что отличает балетный театр от остальных.

Прежде всего балетный театр — театр музыкальный и отличается от театра драматического. Он живет теперь отдельно от драматического и устроен несколько иначе. Живет он чаще всего вместе с оперным театром, то есть в одном театре живут два — оперный и балетный. Сегодня спектакль дает оперная труппа, завтра балетная. В оперных спектаклях часто есть балетные сцены, в балетных иногда заняты певцы или хор. Самостоятельного, чисто балетного театра у нас в стране нет ни одного. В последние годы, правда, появились самостоятельно живущие балетные коллективы — ленинградская труппа «Хореографические миниатюры», которую создал Леонид Якобсон, а ныне возглавляет Аскольд Макаров, или «Московский классиче-



Экзерсис. Занятия в женском классе.

ский балет» под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василёва. Но у этих коллективов нет своих театральных зданий, они выступают в чужих театрах, во Дворцах культуры или концертных залах, и хоть это, конечно, тоже театры, театрами их обычно не называют. Как-то привыкли, что у театра есть свой дом.

В доме оперно-балетного театра сразу бросается в глаза, что между зрительным залом и сценой есть не только занавес, но и более основательная преграда — оркестровая яма. Там располагаются во время спектакля музыканты, и посередине оркестра, спиной к публике и лицом к музыкантам и сцене, стоит дирижер — самый главный из артистов музыкального спектакля. Собственно говоря, спектакль с того и начинается, что после всех звонков, после того, как в зале погасили свет, по узкому и не очень удобному проходу между стульями и пюпитрами в оркестровой яме идет дирижер, подымается на свое возвышение, садится или остается стоять и взмахивает палочкой. А когда прозвучит музыкальное вступление к спектаклю, именуемое обычно увертюрой, начнет подыматься или раздвигаться занавес. Что будет после этого, мы уже знаем. А что было до этого, что надо было сделать, чтобы можно было поднять занавес? Что необходимо делать, чтобы показывать балеты, уже шедшие не раз? О том, что балет надо сперва сочинить, мы уже говорили. Но одного этого, оказывается, мало.

Прежде всего необходимо, чтобы артисты могли танцевать, а для этого мало окончить школу, мало иметь способности и даже талант. Надо, оказывается, регулярно и повседневно поддерживать в себе готовность к танцу. Вот писать вы научились в школе в первом классе. И даже если бы не приходилось вам потом писать и в школе и в вузе, вы все равно писать бы не разучились. Неужто же танцовщик разучится танцевать, если не будет все время, каждый день, ходить на уроки? Разучится, конечно, не разучится, но ведь мы уже договорились, что танцовщик не только артист, исполнитель, он одновременно и инструмент. Музыканту то и дело приходится свой инструмент настраивать. Рояль время от времени, а скрипку перед

каждым выступлением. Вот и танцовщик должен поддерживать свой единственный инструмент, свое тело, в постоянной настройке, чтобы все его клавиши, все струны, все молоточки отвечали именно так, как исполнителю потребуется в любой момент. Все танцовщики каждый день, если они, понятно, здоровы и не повредили ноги, что нередко тоже случается, приходят утром в театр и, как бывало в школе, становятся к палке, укрепленной у стены в каждом балетном классе, и под руководством педагога прodelывают упражнения — экзерсис.

На урок ходят не потому, что на сей счет издаются приказы театральной дирекции или время экзерсиса считается рабочим временем. Всякий разумный танцовщик сам понимает, что, не настраивая тело, он не сможет на нем хорошо играть. Поэтому все, от знаменитых звезд до тех, кто, как говорили в старину, «стоит у воды», то есть в самой последней линии кордебалета, ходят по утрам заниматься. Урок идет, как и школьные занятия, в репетиционном зале с зеркалами по одной стене и палкой вдоль остальных. Ведет урок обычно опытный танцовщик, и его замечания сами по себе могут быть полезны. Руководителя класса в театре тоже называют педагогом. Но ведь в зале уже стоят не дети, а опытные, порой даже великие танцовщики. Неужто они так за всю жизнь и не обретают настоящей самостоятельности, а остаются учениками, нуждающимися в указаниях учителя? Нет, разумеется, отношения между танцовщиком и педагогом в театре, если речь идет не о недавних выпускниках, а о зрелых и опытных танцовщиках, не очень-то похожи на отношения ученика и учителя, хотя порой даже и о больших танцовщицах вам непременно сообщают: «Ученица такой-то» — и при этом называют не имя ее действительной учительницы, которая учила ее в училище, а имя руководительницы класса, который балерина посещает.

Но сквозь преувеличения и упрощения не проглядим действительную необходимость танцовщика в педагоге. Вовсе не все равно, кто будет вести урок сидя или стоя в классе, спиной к зеркалу. И вот почему: во-первых, танцовщик себя не видит, не зря



Экзерсис. Занятия в мужском классе.

в репетиционном зале стоит зеркало. Но ведь в зеркало танцовщик смотрит двигаясь и часто не все успевает разглядеть. Педагог — это прежде всего живое зеркало, и главное его достоинство — умение видеть, держать в поле зрения всех, кто стоит в классе, и у каждого различать всякую малость. Не только увидеть неточность, но и увидеть, отчего она. Как эту неточность исправить, опытный танцовщик, может быть, и сам придумает не хуже педагога или, на худой конец, вместе с ним, но ведь он должен узнать о своей неточности, а для этого одних ощущений тела недостаточно, хоть и они ему многое говорят. Пристальность зрения, способность видеть и вообще-то у людей неодинакова, а у танцовщиков и у педагогов тем более. Одни танцовщики, глядя на коллег, замечают лишь самые явные, самые грубые погрешности, а есть такие, что видят все,— это обычно люди более рационального склада ума.

Хороший балетный класс — прежде всего храм беспредельной откровенности, иначе в нем просто нет смысла. Беспощадная откровенность поддерживается еще и тем, что в классе стоят рядом и прославленные и безвестные и все должны делать одни и те же движения, тут ни от кого не спрячешься, все видят, что каждый может. На сцену актер подчас выйдет в роли для себя более легкой, порой даже заменит поставленное движение более ему доступным, но не менее эффективным. А в классе никого не обманешь.

Если вы хотите сразу познакомиться с качеством и состоянием труппы, самое надежное — побывать на уроках. Дух откровенности, витающий над уроком, сказывается на всем, что происходит за кулисами балетного театра. И конечно, первым жрецом прямоты и откровенности должен быть педагог.

Но это не единственное, что он дает опытным артистам. Урок в театре начинается почти как школьный, с тех же простых движений. Артисты не только их повторяют, но, как говорят в балете, разогреваются, или готовят тело к танцу. Они так разогреваются и непосредственно перед спектаклем, и урок отчасти служит такому разогреванию перед репетицией. Но от простых и сложных движений урок переходит к комбинациям, сочетаниям движений, исполняемых подряд, и способность педагога придумывать и задавать комбинации исключительно важна. Опытный педагог умеет подобрать комбинации, которые разрабатывают в теле танцевальные свойства. Но и это еще не все. Свободно сочетая разные движения, постоянно побуждая танцовщика переходить от одного движения к другому, педагог, если он умело строит свои комбинации, развивает в танцовщике чувство танцевальной свободы, при котором заданные тексты становятся как бы импровизацией, а не просто механическим копированием. Иногда, глядя на уроке на комбинации, ловишь себя на том, что присутствуешь при рождении танца. Порой педагог включает в свои комбинации комбинации движений из новых балетов. А иногда именно класс становится источником и толчком для хореографа, подчас в педагоге мы угадываем балетмейстера, работа которого не завершается и не выходит к зрителю. Общение с таким педагогом, его урок для артиста нередко толчок и источник вдохновения. Здесь он набирается танцевальной свободы, здесь его танец становится естественным, как дыхание.

Но вот урок окончен, и артисты расходятся на свои репетиции. Репетицию, как правило, ведет специальный человек, так и называющийся репетитором. Драматический актер, как мы уже говорили, обычно приходит на репетицию, выучив текст своей роли, — взял книгу или тетрадку, куда роль списана, и выучил дома. В балете роль так не выучишь, никаких тетрадок с ролями нет. Если спектакль идет систематически, актер может запомнить, как построена его роль, какие движения, в каком порядке и на какую музыку ему надлежит совершать. Но и это не всегда так. Зрительная память у танцовщика не самая надежная, моторная верней. Чтобы запомнить текст своей роли, он должен сам его протанцевать. А часто и роль посмотреть негде. Тогда

на репетиции непременно должен побывать кто-то знающий роль и ее показать. Показать — это не значит все движения выполнить в полной мере, но все же это значит: показывая, рассказать, какое движение за каким следует, в каком темпе и чем в данном случае особенно отличается. Когда же текст или, как говорят в балете, порядок выучен, репетитор, если он показывал текст, переходит от роли тетрадки с текстом к роли зеркала и снова должен говорить танцовщику, что он видит, от малейших технологических деталей до глубин содержания, осмысленности и одухотворенности танца.

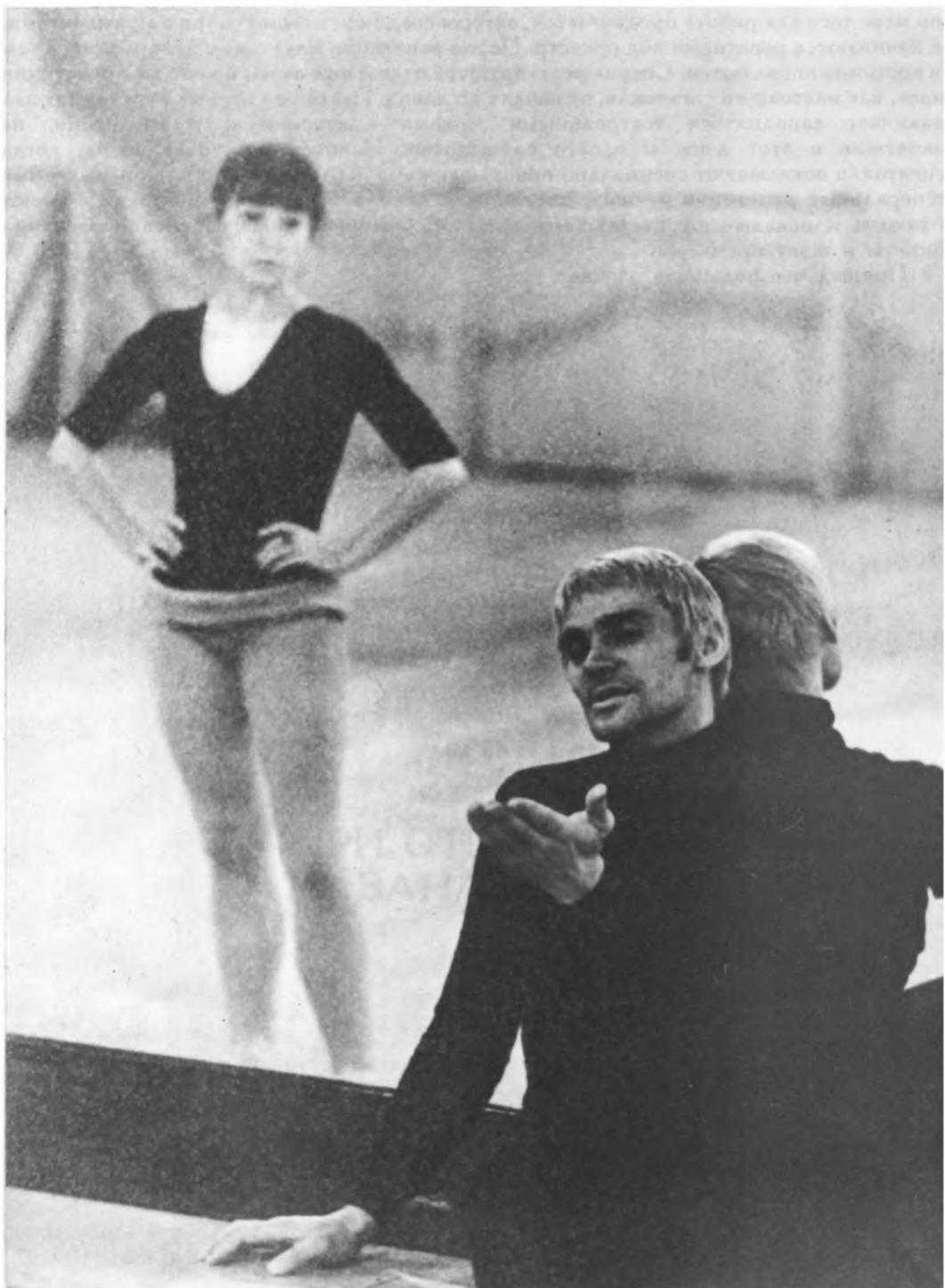
Если педагог помогал танцовщику разобраться в технологических задачах самих по себе, так сказать, с идеальных позиций, то репетитор рассматривает технологические задачи в свете артистических, он помогает совершенствовать не просто танец, но танец данного персонажа как форму его существования. В сильных труппах, где общие профессиональные требования всем достаточно открыты, именно содержательное понимание технологии в ее конкретных приложениях становится отличительной особенностью хорошего репетитора. А еще его отличает умение эмоционально воспринимать течение танца и заражать таким восприятием актеров. Мне не раз приходилось бывать на репетициях, которые проводила знаменитая в свое время балерина Татьяна Вечеслова. Она делала молодым актрисам, прекрасно подготовленным выпускникам Ленинградского хореографического училища, и чисто технологические замечания. Их, наверное, не хуже сделали бы и другие репетиторы. Но Вечеслова, разбирая каждый фрагмент танцевальной партии, анализировала его как кусок жизни, и чисто технологические, казалось бы, детали обретали у нее жизненный смысл. Казалось, она говорит с актерами не о том, как им танцевать, а о том, как жить, как принять гордый прыжок партнера и как склониться перед ним в арабеске. Для молодых балерин, которые сами теперь знаменитости, восприятие танца как жизни не прошло даром, они и поныне так его воспринимают, совсем в других ролях, которых Вечеслова, возможно, даже и не видала. Опытный актер, овладевающий ролью в старом, давно идущем спектакле, не просто ученик репетитора, главное в решении роли должно принадлежать ему. Но и для него взор репетитора драгоценен. А что говорить, когда самостоятельности еще нет, когда в работе над ролью еще учишься быть самостоятельным!

Вот почему так важны для достижения артистической зрелости новые спектакли, где все роли сочиняются заново и прорабатываются особенно тщательно. Конечно, если это спектакли настоящие, с подлинной, полной чувств и мыслью хореографией. В хорошем театре всегда заняты сочинением новых спектаклей. Иногда балетмейстер сочиняет текст своего балета в одиночку и, приходя на репетицию, лишь показывает актерам, что он придумал, но и тут ему нередко приходится изменять задуманное сообразно с данными актеров. Да он и сам впервые видит свое сочинение на постановочной репетиции. Иногда балетмейстер сочиняет тут же на репетиции, как подсказывает ему вдохновение; и если вдохновения нет, репетиция проходит в поисках. Так или иначе, он создает понемногу отдельные фрагменты своего сочинения с солистами и кордебалетом, чтобы потом свести их в единое целое, как задумано.

По мере продвижения работы хореографа, ведущейся обычно под рояль, дирижер разучивает музыку с оркестром, а художник по мере изготовления декораций начинает их монтировать на сцене, и вот уже репетиции переносятся из репетиционных залов на сцену. День начинается с монтировочных репетиций — художник примеряет к сцене декорации, пробует их освещать. Когда художник кончает работу, в оркестровой яме при опущенном занавесе собираются музыканты, чтобы репетировать музыку будущего балета. А потом, после уроков, сценой овладевает балетная труппа. Актеры репетируют на сцене, сперва еще под рояль и в рабочих костюмах. Но



А. Н. Ермолаев ведет репетицию.



В. В. Васильев ведет репетицию.

по мере того как работа продвигается, актеры соединяют свои усилия с музыкантами, и начинаются репетиции под оркестр. Потом репетиции идут уже в декорациях, а там и костюмы появляются. Сперва репетируются отдельные акты, но вот уже репетиция идет, как настоящий спектакль, от начала до конца. Пустой на первых репетициях зал начинает заполняться театральными людьми — актерами и музыкантами, не занятыми в этот день, и просто служащими. Наконец наступает время, когда спектакль показывают специально приглашенной публике, проводят так называемые генеральные репетиции — одну, две, иногда даже три. Тут уж спектакль считают готовым и показывают настоящему зрителю, который заблаговременно раскупил билеты и ждет премьеры.

Пришел час подымать занавес.



Часть IV

ПРИ ОТКРЫТОМ
ЗАНАВЕСЕ





ВМЕСТО ХОЛСТА И БУМАГИ

Глава I, утверждающая явную нелепость, будто законы цветного кино были открыты до изобретения черно-белого

Хоть опера и балет идут у нас обыкновенно в одном и том же театре, культурный зритель совсем по-разному сообщит об очередном посещении оперы и балета. Он наверняка скажет: «Я слушал «Пиковую даму». Или «Кармен». Или «Хованщину». Но непременно: «Я смотрел «Лебединое озеро». Или «Жизель». Или «Легенду о любви». Оперу мы и в самом деле прежде всего слушаем и, слушая ее по радио, в записи на пластинках или на магнитной ленте, получаем о ней законченное представление. Я, разумеется, не хочу сказать, что театральная постановка ничего опере не прибавляет и ходить в оперный театр не стоит. Еще как прибавляет! И в хороший оперный театр очень даже стоит ходить! Я хочу только сказать, что разница между оперным спектаклем в театре и оперой на пластинке или по радио примерно такая же, как между драматическим спектаклем в театре и драмой, напечатанной в книге. В балете же все не так.

Уже шла речь о том, что законченное представление о балете мы получаем, только если одновременно слышим музыку и видим пластику. Но мы покамест отвлекались от того, что актеры танцуют в костюмах, в каждом спектакле разных, что танцуют они обычно не на пустой и всегда одинаковой площадке, а на сцене, в каждом спектакле и даже в каждой картине убранной по-своему.

Становление балета шло рука об руку с преобразованием костюма, в котором танцуют. Когда-то танцевали в масках, потом маски отбросили. Обычный бытовой костюм стали изменять, чтобы отчетливей были видны движения танцующих, стали изменять обувь, в которой танцуют. От всего этого и облик танцующих и сами танцы изменились. Декорации и костюмы все теснее связывались с хореографией, становились как бы неотъемлемой частью хореографии, и художник, который их сочинял,

становился тем самым вместе со сценаристом, композитором и хореографом одним из сочинителей балета.

Что же он сочинял и зачем, собственно, сочинял? Ответ не так-то прост, и не случайно художника поныне не считают равноправным с другими авторами балета. А между прочим, напрасно. Ведь он-то часто и решает судьбу спектакля. Самые лучшие балеты, «Лебединое озеро» или «Жизель», можно показать в таких декорациях, что ничего от балета не останется. Музыка, конечно, все равно прозвучит. Но хореографию трудно будет различить, ее переключек с музыкой не понять, и балет пропадет.

На первый взгляд дело балетного художника не так уж отличается от дела художника в драматическом театре. Надо изобразить место действия, ориентируясь на жизнь, и костюмы сделать каждому подобные тем, какие герой носит в жизни: графу — графские, крестьянину — крестьянские. Так-то оно так, да не совсем. Ведь в драматическом театре и актеры ведут себя почти как в жизни, а в балете совсем не так. Где же это видано, чтобы в жизни происходили важные события, в которых принимают участие толпы людей и никто бы не сказал ни словечка! Ведь не о жизни глухонемых балет рассказывает! И мало того, что молчат, еще то и дело танцуют. Помните, Шенья смеялся над Новером, но ведь в балете всегда так: у человека беда, а он танцует, люди спорят друг с другом — и тоже танцуют, любят друг друга — и как будто рвутся друг друга обнять, а вместо этого расходятся в разные углы сцены и начинают делать одинаковые танцевальные движения. Мало того, они умирают и танцуют, танцуют живые с мертвыми. И вообще, что только не происходит на балетной сцене! Если убрать ее как в жизни, все сделать настоящим, то танец как раз и будет выглядеть нелепым и неуместным, и странность того, что герои танцуют, вместо того чтобы говорить или просто посидеть молча, выступит с особой отчетливостью. Так часто и получается, когда в балете работает художник-новичок. Он может быть очень талантливым художником, но, если ему неизвестно, в чем правда странного балетного мира, он всегда выдает ее за неправду. Вот ведь как бывает: человек говорит правду, но опускает из виду какие-то важные обстоятельства, и правда начинает служить неправде. Так ведь не только в балете, а и в жизни бывает.

Итак, балетному художнику надлежит дать нам понятие о месте, в котором происходит действие, и одеть героев сообразно их социальному положению и нравам их страны и времени, в которое они жили. Но все это надлежит проделать, не отступая от самой главной своей задачи — создать на сцене мир, в котором сможет жить правда хореографии. А это не так просто.

Одно, конечно, лежит на поверхности: чтобы танец воспринимался, он должен сперва в полной мере проявиться, а для этого на сцене должно быть место. Не только место действия по сюжету, а в буквальном смысле место, чтобы танцевать. Поэтому балетный художник не может загромождать сцену, не может, изображая двор, построить в нем и дом, и флигелек, и колодец, и еще фруктовые деревья насадить, а изображая комнату, не может заставить ее мебелью, установить и обеденный стол, и буфет, и комод, и тяжелые стулья, и тахту, и письменный стол, и туалетный столик. Балетные декорации — прежде всего живопись на задниках, и костюмы тоже как бы часть этой живописи.

Но тут и начинаются сложности. Говоря «живопись», обычно имеют в виду станковую живопись, то есть неподвижную картину, в которой все цветовые соотношения, не говоря уже о рисунке, закреплены раз и навсегда и в таком закрепленном виде выставлены на всеобщее обозрение. А в балете, как вы понимаете, ничего подобного не получится, там все движется и все соотношения поминутно изменяются. К тому же работа художника-станковиста идет при определенном, обычно естественном освещении, что само по себе важно в соотношении тонов, в создании



Аскольд Макаров и Инна Зубковская. Балет «Спартак».

колорита. А балетная живопись предстает нам в искусственном театральном свете, да еще поминутно изменяющемся. Вправе ли мы в таком случае вообще говорить о живописи, ожидать от балета чего-то, подобного ей? Ведь случалось, что, создав поразительной красоты картину во всю сцену, художник оставлял балету быть случайной подробностью этой картины. Великолепная живопись подчас заслоняла и уничтожала балет. Так нужна ли балету истинная живопись? Не надежнее ли иметь дело с ремесленниками вроде тех, с которыми работал Петипа или многие современные хореографы?

Нет, на ремесленников надежда плоха. Но чтобы стать хореографу союзником, художник должен быть балетным художником и живопись его — балетной живописью, сообразной природе балета, которая, как мы видели, сама изменялась. Декорации Пьетро Гонзаго помогали балету первого русского хореографа Ивана Вальберха. Романтическому балету верно служили новые костюмы, прежде всего тюник Сильфиды и других романтических героинь. В смене красочных картин, которые предлагал зрителю Фокин, его могучими союзниками были художники Лев Бакст и Александр Бенуа. Дистанция между станковой картиной и балетной живописью менялась, но оставалась необходимой. Балетной живописи, в особенности в балетах, строящихся по принципам Чайковского, надлежит быть движущейся, динамической, и цветовые соотношения, которыми держится станковая живопись, тут не только не теряют своего значения, но даже усложняются, и роль их, может быть, даже возрастает.

В наши дни возникло еще одно искусство, в котором происходит нечто подобное, — цветное кино. Снимая цветной фильм, кинорежиссер не просто запечатлевает натуральные цвета. То есть, когда цветное кино только появилось, он так и поступал, пораженный тем, что такое вообще возможно. Но странное дело, первые цветные фильмы, если отвлечься от того, что и зритель, конечно, бывал ошеломлен, видя на экране живые краски, производили все же меньшее впечатление, чем хорошие черно-белые. И только тогда, когда режиссеры научились сочинять цвет своего фильма и осмысленно определять цветовые соотношения в нем, цвет обрел в кино художественное содержание. Если вы видели такие фильмы, как «Тени забытых предков» или «Мой друг Иван Лапшин», вы понимаете, как они бы проиграли, лишившись цвета, движущегося, меняющегося цвета.

В балете такие меняющиеся соотношения цвета обрели смысл давным-давно, когда никакого кино на свете не было и никто не предполагал, что оно когда-нибудь возникнет. А перемены цветовых соотношений, неизбежные на театре, уже составляли некий цветовой сюжет, порой подчеркивающий драматический сюжет, а чаще, подобно музыке, прибавляющий к нему эмоциональный аккомпанемент, образующий его подтекст, вступающий с ним в переключку и зачастую переиницирующий его смысл.

Когда среди пестро одетых крестьян появлялась Сильфида в белоснежном платье, она уже этим одним, прежде чем начинался воздушный танец великой Марии Тальони, отчуждалась от остальных персонажей и противостояла им. А во втором акте к ней прибавлялся рой таких, как она, тоже в белом, и теперь уже крестьянин Джеймс оказывался в чужом мире. В белом потом танцевали и не только сильфиды, но и вилисы в «Жизели», и лебеди в «Лебедином озере», и даже сильфиды нового времени в фокинской «Шопениане». Романтический балет одел своих героинь, наделенных особой духовной жизнью, в белый цвет, и это не случайность и не малость. Прежде всего он исключил их этим из общей цветовой динамики, и внутренняя духовная жизнь сосредоточилась в динамической пластике, в самих по себе движениях. Балет совершил этот скачок, отказавшись от цвета, как позднее без цвета совершило начальный скачок черно-белое кино. Но ведь все-таки и белый цвет — это

цвет, и в целом балете он противостоит избытию других цветов. Почему же противостоять им довелось именно белому цвету?

Об этом говорят разное. Говорят, что белый цвет — цвет абсолюта, цвет непорочности, цвет снега, цвет белой лилии, а для лебедей совсем просто — цвет белых лебедей. В поэтическом пересказе балета все эти сравнения выглядят очень красиво. Где-то я даже читал, что белый цвет — цвет совершенства, а балету, известное дело, совершенство необходимо. Да и мало ли какие ассоциации могут возникнуть у талантливого писателя, взирающего на белые тюники? Но если мы всерьез задумаемся, почему и сифиды, и вилисы, и другие романтические существа, которыми заполнялся балет, были белыми, вероятно, все-таки объяснение будет состоять в том, что они были существами из иного мира, а, по поверьям европейских народов, выходцы оттуда бывают в белом.

В эпитафии, который Пушкин выбрал для одной из глав «Пиковой дамы», сказано: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!» Старая графиня у Пушкина тоже является Германну в белом. На какое привидение ни глянь, оно, как правило, в белом, и даже ваш давний знакомый Карлсон становился лучшим в мире привидением, натягивая на себя белую простыню. Но разве романтические балеты говорят непременно о смерти? Да нет же, как раз о жизни, но в поверьях Европы, где возник и развивался балет, душа выступает отдельной и независимой, только отлетев от тела. Романтический балет, обращаясь к душе, превращая тело в зеркало души, не мог сделать это иначе, как наперед уничтожив всякое подозрение, что на пуанты вздымается и парит тело. Он хотел убедить зрителя, что это и есть душа, и, считаясь с пониманием зрителя, еще не подозревающего, что тело — зеркало души, нельзя было убедить его иначе, как знакомя с душой лишь после того, как она отлетела от



Симон Вирсаладзе.

тела. Чтобы предстать душой, полной внутренней жизни, тело должно было как бы наперед умереть, то есть утратить жизненные краски, стать белым. Белый тюник балерины — знак того, что перед нами душа; сперва необходимо это понять и принять, а там уже ничто не мешает находить ее белому цвету любые ассоциации.

В наши дни в балете «Бахчисарайский фонтан», оформленном Валентиной Ходасевич, в красно-золотой ханский дворец, полный полубоженных женщин в пестрых восточных костюмах, на носилках вносят Марию в белом платье, покрытую белой прозрачной тканью. Мне не раз доводилось видеть в роли Марии Галину Уланову, она была удивительно хороша и заслонила в моей памяти других исполнительниц. Но когда ее вносили во дворец, никаких преимуществ у Улановой не было. С любой другой, даже самой скромной начинающей балериной, это место производило то же самое впечатление, ибо здесь играла не актриса, а белый цвет ее платья. Конечно, Мария не была покойницей, так ее можно было называть только в очень уж переносном смысле,— она уцелела, когда были убиты все ее близкие, и тень смерти навсегда омрачила ее душу. Но балет «Бахчисарайский фонтан» смотрят зрители, которые видели и другие балеты, у которых белый цвет связан с полнотой душевной жизни, и они невольно принимают Марию за существо, для которого жизнь души выше жизни тела, а страстную Зарему и всех других гаремных женщин, напротив, за существа, живущие телом больше, чем душой. Так простое соотношение цвета, вроде бы примитивное, прямолинейное, воплощает в себе суть происходящей драмы.

Обычно цветовые соотношения в балете не так просты. В балете «Щелкунчик» в Кировском театре, оформленном Симоном Вирсаладзе, действие начинается в розовой комнате с елкой, которая будет расти на протяжении всего спектакля до невероятных размеров, так что в финале на сцене уместятся только пучки игл, сверкающих серебром. Уже в благополучном мире комнаты елка дышит холодом, как предвестие неведомого. И вот по ходу спектакля розовое понемногу превращается в сиреневое, потом в сизо-серое, а серебряный цвет елки — в свинцово-белый цвет давно лежащего на ветвях снега. Надвигается лес, в который попадает Маша, лишь где-то в его глубине уцелел розоватый домик, теплящаяся жизнь. Белые с серебряными блестками снежинки кружатся в лесу. И вот наконец Маша-принцесса и Щелкунчик-принц выходят в серебряных костюмах, двигаясь навстречу обретаемому счастью, и во втором акте гигантская серебряная елка уже до того залита солнечным светом, что сама кажется розовой.

В этих переменах цвета, в этой борьбе жемчужно-серебряного и сиренево-розового нет и намек на изложение сюжета сказки, и вместе с тем в этих переменах живет аналог движения музыки и внутренней жизни всего балета. Так в театре возникает совершенно своеобразная, невозможная в станковом искусстве живопись, развивающаяся во времени. У Вирсаладзе колористическая гамма становится чем-то подобным музыкальной теме. Эта тема развивается, обогащается, сталкиваясь с другими темами, вновь возрождается и составляет в итоге движущийся поток, переплетающийся с музыкальным и хореографическим и вместе с ними образующий драматическое движение балета.



И БОЛЬНО И СЛАДКО

Глава II, о большом сходстве и некоторых различиях между театром и библиотекой

Вы, может быть, скажете, что никакого сходства между ними вовсе нет, что нужную книгу в библиотеке можно получить в любое время, а если хочется посмотреть спектакль, приходится долго ждать, покамест он будет идти, а бывает, он уже и не идет. На это я отвечу, что и книгу приходится порой долго ждать, покада ее не вернет другой читатель. Но конечно, совсем отрицать различия между театром и библиотекой невозможно, а главное из них, видимо, все же в том, что книги живут своей жизнью и имеют свою судьбу, а сыгранный, станцованный спектакль исчезает, его больше нет. Книга существует независимо от людей, и можно сказать, что на странице 167 написано: «Книга существует независимо от людей», и всякий может убедиться, что так оно и есть. А спектакль живет только в человеческой памяти, и порой даже актеры, в нем участвующие, спорят, что же в точности происходит в ту или иную минуту на сцене.

Никто не отрицает различий, но согласимся, что есть и большое сходство между театром и библиотекой, сходство в самом главном: это кладовые, сокровищницы, склады того, что люди сделали. Пусть сделали разное и по-разному, пусть и хранят по-разному, но суть дела в том, что именно хранят. Долго ли, коротко ли — театр тут не столь могуч, как библиотека, — а все-таки хранят. И ведь хранят нечто как бы и не вещественное, хоть и закрепленное так или иначе в вещах, и это нечто, вместе взятое, и образует культуру. Если вдруг исчезнут все художественные сочинения — и книги, и киноленты, и ноты, и картины, и спектакли, — пусть даже жизнь останется такой, как есть, но просто лет пятьдесят не будет ни литературы, ни искусства, а потом, когда не останется никого, кто их знал, люди примутся создавать их заново, покажется, что прошло не пятьдесят, а пятьсот, а может, и пять тысяч лет. Мы черпаем из на-

копленного до нас и созданного при нас культурного запаса, даже если спорим с накопленным, переиначиваем его или отстраняемся от него. У нас есть искусство на все случаи жизни, музыка есть и свадебная и похоронная, книги есть животрепещущие, дышащие лишь тем, что происходит нынче, и долговременные — о свойствах человека во все времена. Балет не составляет исключения, балеты бывают разные — не просто хорошие или плохие, но разные по своей природе. Сказать: «Я видел балет» так же мало, как сказать: «Я прочел книгу». Мы ждем уточнений, и люди обычно не говорят: «Я прочел книгу», но непременно: «Я прочел роман», или: «Я прочел пьесу», или: «Я прочел книгу стихов». Остается гадать, прочитаны «Война и мир» Толстого или «Прощай, оружие!» Хемингуэя, трагедия Шекспира или комедия Дюрренматта, стихи Дилана Томаса или нашего соотечественника и современника Олега Чухонцева, и все-таки мы узнали, какого рода книга прочитана. Вот и балеты бывают разного рода, хоть для этих разных родов нет еще покамест особых обозначений.

Балет молод, его роды не размежевались еще так четко, как в литературе. Вот ведь Пушкин был великим поэтом, замечательным драматургом, прекрасным прозаиком и блестящим переводчиком, и критиком, и публицистом, и детским писателем. Лермонтов, умерший двадцати семи лет, тоже преуспел почти во всех этих родах. А сегодня такое редкость, среди писателей проявились профессии — прозаик, драматург, поэт, детский писатель, критик, переводчик. Прозаики не пишут стихов, поэты не сочиняют пьес, переводчики переводят, но не пишут своего, и все к этому привыкли. Считается, что так и должно быть, и, когда прозаик сочиняет пьесу, а драматург — роман, им порой объясняют, что они взялись не за свое дело. В балете такого покамест нет, да и как такому быть, если и сама профессия сочинителя балетов, хореографа, еще не вполне сознается как особая, отдельная, и порой думают, что всякий танцовщик, а уж хороший наверняка, может сочинять балеты. Все равно как если бы мы решили, что всякий грамотный человек, всякий умеющий писать может стать писателем.

Казалось бы, что тут доказывать? Понятно, что балеты бывают разные, что для каждой разновидности, помимо общих, свои, именно ей свойственные законы, что каждая разновидность имеет право на существование и никак не умаляется тем, что существуют другие разновидности. Вроде бы наперед ясно, что не может быть единственно правильной разновидности и требовать, чтобы все балеты кроили по одной мерке, нелепо. Не выговариваем же мы Достоевскому за то, что написал «Преступление и наказание» совсем не так, как Пушкин «Евгения Онегина», хоть и заверял, что бесконечно почитает Пушкина. Но балет от претензий разных его родов на монополию очень страдает. Вместо того чтобы судить, удачен или неудачен балет в своем роде, часто судят о том, уместен ли самый этот род. А между тем родов много, и все они уместны.

Бывают балеты, в которых и сюжетно-драматическая основа выглядит рыхлой, и музыка вроде бы не оригинальна и не целостна, и все же эти балеты живут, порой живут долго и привлекают зрителей. Причина тому — многообразие запечатленной в них пластики, изобилие показанных в них танцев. Такие балеты по аналогии с поэзией следует называть эпическими, объективно изображающими народную жизнь. Таковы обычно первые национальные балеты всех народов, опирающиеся на оригинальный танцевальный фольклор, в избытке демонстрирующие народные танцы в их непосредственном виде и строящие на их основе оригинальную хореографию. Само по себе выведение на сцену народного танца есть демонстрация народной жизни, в этом сила эпических балетов.

Но эпический балет вырастает не только из подлинного народного танца. Порой талантливый хореограф сочиняет танец, как сочинил Василий Вайнонен народные танцы в балете «Пламя Парижа». Порой картины эпического балета целиком

сочинены балетмейстером, нашедшим своеобразные танцевально-пластические характеристики жизни,— таким был, например, балет Леонида Якобсона «Спартак». Порой характеристики состоят главным образом из пантомимы, но и такой эпос правомерен, хотя, в отличие от танца с его четкой и завершенной формой, пантомима не очень жизнестойка и пантомимические балеты недолговечны. Со сцены быстро сошел и не дожидаясь наших дней балет Ростислава Захарова «Утраченные иллюзии» по Бальзаку, имевший поначалу успех.

Эпические балеты вернее всего, пожалуй, различать по пластическим средствам, которыми они созданы,— танцевальные (фольклорные или авторские), танцевально-пластические, пантомимические.

Не меньшее место, нежели эпосу, принадлежит на балетной сцене лирике, сосредоточивающейся на внутренних переживаниях отдельного человека. Лирический балет тоже выступает в разных формах, и, пожалуй, поскольку в нем особенно велика роль музыки, виды лирического балета вернее всего различать по музыке, составляющей их основу. Балет Михаила Фокина «Шопениана» опирается на сюиту, составленную из фортепьянных произведений Фредерика Шопена, оркестрованных А. К. Глазуновым и М. Ф. Келлером. Каждый фрагмент запечатлевает особое душевное переживание, существующее как бы само по себе, хотя композиция сюиты и ставит их в определенную связь. Совсем иначе построено «Лебединое озеро», тоже принадлежащее более всего к лирическому жанру. Здесь переживания героев активно взаимодействуют и зависят одно от другого. Это лирическая симфония.

Если в эпическом балете музыку хочется сопоставить с голосом рассказчика, повествующего о независимо от него происходящих событиях, то в лирическом балете она, скорее, кажется голосом героя, а когда явного героя нет, то даже автора, говорящего о себе, о том, что его томит или радует. И танец в лирическом балете больше всего стремится слиться с музыкой, совпасть с ней во всем, в чем только можно.

Но множеством разновидностей эпоса и лирики балетный мир не исчерпывается. Важное место в нем принадлежит и драме, только она в балете отличается от литературной драмы и тоже живет по балетным законам. Драма говорит не о народе в целом и не об отдельном человеке, а об отношениях отдельного человека с другими людьми, и в ней как бы соединяются черты эпоса и лирики, что, конечно, не основание отменять их ради драмы. Ведь в литературе мы такого не делаем. В драме особо важную роль играет ее конструктивная основа — сценарий, и сообразно с этим разновидности балетной драмы можно различать по примеру драмы литературной. Есть балеты-трагедии, как, скажем, «Ромео и Джульетта», есть балеты-комедии, как, скажем, «Тщетная предосторожность».

Но границы между эпосом, лирикой и драмой не заперты на замок и в балете. И здесь жанры пересекаются и срастаются. В лирическом по преимуществу «Лебедином озере» различимы черты драмы, балет «Каменный цветок» явно относится к лиро-эпическому жанру. Один и тот же сюжет, с той же самой музыкой у разных хореографов, порой принадлежит к разным жанрам — эпико-драматический «Спартак» Григоровича и жанром отличается от эпического «Спартак» Якобсона.

Обо всем этом стоит помнить, чтобы не судить обо всех балетах по одной мерке. Одно время уверяли, что чуть ли не единственный допустимый в балете жанр — драма, и требовали, чтобы всякий балет непременно был драматическим. Ничего хорошего из этого не вышло. И не только потому, что пострадали лирические и эпические балеты, объявленные заведомо второсортными, но и потому, что балетная драма неизбежно начала при этом пониматься как двойник литературной и в уподоблении ей теряла балетные черты, переставала быть балетом, и хороших балетных драм появлялось все меньше и меньше.

Самым ранним видом балета был дивертисмент, танец как бы лишь для развлечения, часто бессюжетный, входивший в синтетическое представление. По мере обретения балетом самостоятельной содержательности дивертисмент сперва стали осуждать как бессмысленное развлечение. Сильные стороны и возможности дивертисментного танца оставались без внимания, слово «дивертисмент» стало бранным, ему противопоставляли действенный балет. Танцевальные симфонии, в особенности бессюжетные, объявлялись дивертисментными и подвергались особенно яростным нападкам. Но чем активнее сторонники действенного драматического балета нападали на дивертисментный жанр, требуя его ликвидации, тем слабее становился сам действенный балет. Однако и обратное движение, стремление провозгласить дивертисмент единственно стоящим жанром, ничего хорошего не приносит, ибо тоже стремится к жанровой монополии, а залог развития балета в его многообразии.

Поостережемся поэтому бросаться словами «это не балет» только потому, что нам такой балет не по душе, что нам сегодня хочется увидеть пантомимную комедию, а нам показывают трагическую симфонию. Куда верней, признав наперед право всех жанров на жизнь, подумать, в какой мере удался конкретный балет. Вот если вместо истинно хореографической, осмысленной композиции движений, пусть без всякого внешнего сюжета, нам показывают бессмысленное нагромождение движений, пусть провозглашенное соответствующим сюжету, если вместо истинного драматического построения спектакля нам предлагают пересказ внешних событий жестами, если, короче говоря, перед нами не искусство, а подделка под него, не побоимся сказать: «Это не балет». Такое может произойти в любом жанре, так же как в любом жанре рождается истинный балет.

Будем же радоваться, если появляются разные и хорошие балеты, как мы радуемся, что в библиотеке есть разные книги и можно снять с полки ту, которая сегодня по душе. Если бы остался один только род книг, пропала бы охота читать. Если бы все балеты были в одном роде, пропала бы охота ходить в балет, ибо он утратил бы способность говорить о жизни, которая многообразна.



ЧТО ПОЛОЖЕНО ЮПИТЕРУ

Глава III, неизбежно приводящая к тому, что не положено быку

Балет еще только обретал самостоятельность, а другие искусства уже делились на роды, виды и разновидности с непрекаемой строгостью. И деление не ограничивалось различием трагедии и комедии, оды и элегии. Нет, были времена, когда строжайше предписывалось соблюдать в каждом жанре предначертанные правила и наперед устанавливалось, какие слова, какие обороты речи, какие синтаксические конструкции в каждом жанре дозволены. Каждому был положен подобающий стиль. Это старинное слово обозначило характер средств и методов, которыми создается художественное сочинение — литературное, музыкальное, живописное, архитектурное, театральное или хореографическое. Иногда художественные нормы предписывались свыше, иногда декларировались с непрекаемым авторитетом в особых трактатах, иногда просто складывались как обычаи, но держались долго. В самом по себе стиле публика ощущала значительную часть того, что говорил ей художник, а у художника слабого, посредственного только в стиле и ощущала какой-то смысл. Стиль был знаком.

Всякая новая эпоха приносила новые понятия о должном, в том числе и о должном стиле. Время хотело от современников, чтобы они были современными и чтобы их стиль тоже был современным. Но само понятие о современности коренным образом изменялось вместе с временем. Бывали времена, когда быть современным значило твердить вчерашние истины. Бывали времена, когда быть современным означало непременно говорить что-то новое, а если уж старое, то не вчерашнее, а исключительно позавчерашнее.

Балет, подобно другим искусствам, пережил несколько художественных эпох. Он начал выбиваться в самостоятельное искусство во времена Возрождения и барокко,



Наталья Бессмертнова — Анастасия. Балет «Иван Грозный».



Юрий Владимиров — Иван Грозный. Балет «Иван Грозный».

выбился в эпоху классицизма, набирался сил у сентиментализма и высоко вознесся с романтизмом; когда в других искусствах пришла пора реализма, в балете укрепился академизм, а там импрессионизм, экспрессионизм, и, наконец, после первой мировой войны сразу несколько стилей стали спорить друг с другом и не перестают спорить по сей день. И каждый претендует на истинность и совершенство.

Как быть с этим бесконечным уже ныне разнообразием стилей? Стоит ли предполагать, что среди них действительно есть самый лучший, самый совершенный? Но тогда, придя к нему, надо бы его неукоснительно держаться, и всякие отклонения значили бы один только упадок. Немало людей так именно и думает, и споры их только о том, какой именно стиль считать наилучшим.

Но последует ли хореограф старинному или новейшему стилю, он все равно будет за ними следовать. С одной стороны, иначе невозможно, никакой художник не изобретает сам все свои средства и методы, краски и слова от начала до конца, а если бы и стал изобретать, рисковал бы остаться непонятым читателям, зрителям, слушателям, тоже ведь находящимся во власти стилистических образцов, старинных или новейших. Но с другой стороны, почему ж мы и внутри единого стиля различаем художников не только по мере их стилистической чистоты?

Выучив стилистические приметы, конечно, проще ориентироваться в безбрежном океане искусства. Если известно, что хорошо то, что похоже на Петипа, ничего не стоит опознать приблизительно похожее и твердить о верности великому классическому примеру. Совершенно так же ничего не стоит выучить приметы новейшего современного стиля и всякого, кто их соблюдает, зачислять в разряд истинных хореографов. Но судить подобным образом об искусстве — значит обманывать самих себя, а тем самым невольно и других.

В пантеоне великанов Рабле стоит рядом с Гете, Пушкин рядом с Гоголем, Рафаэль рядом с Рембрандтом, Моцарт рядом с Мусоргским, хотя общего между ними почти ничего нет и почти во всем они друг другу чужды. Крупнейшие современные хореографы — наши и зарубежные — друг на друга не похожи и часто друг другу враждебны. Мы отдаем им должное не потому, что они соблюдают предначертанный шаблон совершенства, а по какой-то другой логике. Не потому ли, что этот художник задел нас сильнее, чем другие, ухватил что-то, упущенное другими? Достоинство сочинения определяет не общий стиль, к которому его можно причислить, а индивидуальный стиль его авто-

ра. Это взваливает на читателя и зрителя тяжелую работу. Конкретное сочинение приходится постигать не по усвоенным стилистическим приметам, равно как и не по простой актуальности содержания, а по чему-то особенному, что в такой мере и с такой силой живет именно и только в нем. Искусство, подобно общению с людьми, держится индивидуальными отношениями. Мне нравится балет «Сильфида» и балет «Жизель», но из этого вовсе не следует, что мне заведомо понравится всякий балет, где наряду с реальными людьми появятся фантастические существа в тюниках и на пальцах.

Неужто же стиль ничего не стоит и ничего не значит? Нет, как раз наоборот. Всякое сочинение только и держится внутренним единством своей художественной системы. Но только эта система до последней запятой, до последнего движения пальца складывается и проясняется в конкретном сочинении. А раз так, то нелепо судить его по внешним правилам и приметам, выяснять, есть ли в нем «стильность», соответствие положенному по старинному закону: что положено Юпитеру, то не положено быку. Понимание стиля как художественного единства начинается со стиля конкретного сочинения, и лишь в связи с ним представляют интерес особенности стиля данного автора и художественного направления или эпохи, а отнюдь не наоборот. Знание стилистических меток плодотворно, пока помогает понять стиль конкретного сочинения, а не свести его к меткам.

Мариус Петипа уподобил народные танцы, занимавшие неперемное место в его балетах, классическому танцу, хотя танцующие и не становились еще на пальцы, а надевали туфли на каблучках. Позднейшие критики не раз писали, что Петипа лишил народные танцы их непосредственной яркости и сочности. В наши дни Юрий Григорович устранил каблук, как последнюю преграду между характерным и классическим танцем, в его балетах танцы, прежде принадлежавшие к характерным, исполняются на пальцах. Григоровича упрекают в том, что он упраздняет характерные танцы. И упрекавшие Петипа, и упрекавшие Григоровича исходят из того, что яркие краски танцев разных народов обогащают балет и не следует ими пренебрегать. В общей форме это соображение вполне справедливо. Но уж если ратовать за стиль, оно имеет смысл лишь сообразуясь с требованиями художественного единства конкретного спектакля, а и Петипа и Григорович как раз затем и приближали характерный танец к классическому, чтобы увеличить такое единство. Когда единство всех выразительных средств спектакля возрастает, возрастает и значение своеобразия каждого, даже если какие-то детали уходят, ради того, чтобы своеобразие проявилось в системе, в отношениях с другими ее элементами, а не просто само по себе. В балетах Петипа мотивы народных танцев значили больше, чем у его предшественников. В балетах Григоровича они значат еще больше. Умалаясь общая красочность, но увеличивалась конкретная значимость каждой краски.

Появление в балете фантастических существ обогатило его содержание, обратило взоры зрителя к душевной жизни героев. Но это общее соображение при всей его справедливости не так уж много дает для восприятия конкретного романтического балета. Какова именно душевная жизнь героев, мы узнаем, только всмотревшись, как конкретно строятся их танцы. Лишь в конкретном стиле конкретного спектакля обиходные стилистические признаки наполняются конкретным содержанием, и мало знать, какие краски выбрал художник, надо видеть, как он ими распорядился. Ведь в конкретной ткани спектакля их значимость может оказаться ничуть не похожей на ту, какую за ними числят, беря их по отдельности.

Воспринимая искусство, человек часто движется по ступеням. Сперва он воспринимает только содержание как таковое и даже его сводит к сюжетным событиям: богатый граф обманул крестьянскую девушку, она умерла от огорчения, но осталась верна своей любви. Многим этого достаточно.

На следующей ступени человек вглядывается в форму художественного сочинения и связывает с ней понятие о стиле. Тут он видит, что «Жизель» — романтический балет, оценивает общий смысл прыжков и танца на пальцах. Нередко довольствуется этим.

Но чтобы воспринимать искусство в полной мере, надо бы сделать еще шаг в сторону конкретности сочинения, единство которого в том и заключается, что содержание и форма в нем нерасторжимы, что каждое движение в нем — и форма и содержание разом, каждое определяет и его стиль и его смысл. И тут мы поймем, почему пришедший на могилу Жизели граф все ходит, ходит, а прыгать ему дано лишь тогда, когда после длинного дуэта с Жизелью, после танцев Жизели перед вилсами и в нем просыпается душа. Просыпается, может быть, поневоле — и все-таки просыпается. Тут нам и откроется, что балет «Жизель» не сказка о жизни после смерти и не общее суждение о наличии у людей душевной жизни, но история обретения человеком душевного опыта, осмысления и осознания своих поступков. Только потому, что осознавать последствия содеянного людям приходится и ныне, пусть совсем в других случаях, балет «Жизель» сохраняет для нас актуальность, хоть и графов как будто нет, и в загробную жизнь мы не верим.

Будем же вглядываться в каждый балет, будем судить его по его законам и, хорош он или дурен, будем решать не по заданным меркам, а по самому балету. С этого только может начаться размышление о закономерностях и общих принципах.



КУДА ПОЙТИ СЕГОДНЯ

*Глава IV, посвященная именно этому и потому
в полной мере доступная главным образом
жителям и гостям Москвы и Ленинграда*

С самого начала мы договорились, что искусство — как хлеб: чтобы узнать его вкус, надо его отведать. Книги вроде моей могут в этом несколько помочь, но самое главное — умение видеть, сопоставлять и понимать — человек должен выработать в себе сам, на собственном опыте знакомства с искусством. Только тогда он сумеет понимать то, о чем ни в какой книге не написано, да обо всем в книгах, предназначенных для начального ознакомления с искусством, и не напишешь. Стало быть, если балет вам по душе, почаще ходите в театр. Не смущайтесь тем, что вы уже видели спектакль один раз; хороший балет надо посмотреть несколько раз, чтобы разобраться во всех его тонкостях. Это пригодится, когда вы потом будете смотреть другие балеты. Но опять же, сказать: «Ходите в театр» — все равно что сказать: «Читайте стихи». Стоит говорить конкретнее: «Читайте Пушкина, Баратынского, Тютчева, Фета, Некрасова, читайте Блока, Анненского, Сологуба, Мандельштама, Пастернака, Цветаеву, Ахматову, Маяковского, Есенина, Твардовского». Попробую назвать и некоторые балеты, которые, по-моему, стоит посмотреть, чтобы полюбить балет.

Только в балете дать такие рекомендации куда труднее, чем в поэзии. Во-первых, если книжка уж вышла, так она попадает в самые разные места. А балеты, даже и самые лучшие, идут далеко не везде и не всегда. И все-таки у балета, как мы установили, тоже есть кладовая сокровищ. Познакомиться с этой кладовой необходимо.

Самый старый из идущих на нашей сцене балетов — «Тщетная предосторожность». Но в нем не много уцелело от старины. Сперва он шел на сборную музыку, в 1828 году к нему написал новую музыку французский композитор Герольд, а в 1864 году — немецкий композитор Гертель, и балет множество раз ставился заново разными хореографами. В 1971 году его поставил в Ленинградском Малом

театре на музыку Герольда советский хореограф Олег Виноградов, и с тех пор он там идет и в той же постановке идет в некоторых других городах — в Риге, в Саратове, в Минске, в Одессе. Это хороший, веселый балет, и его стоит посмотреть, если есть возможность. Но конечно, это новый, современный балет, и от старого балета Доберваля в нем остался только сюжет. А хореография совершенно новая. Мало что осталось от хореографии Доберваля и в других постановках «Тщетной предосторожности».

Фактически самым старым балетом из идущих на нашей сцене приходится считать «Сильфиду». Но и с ней не все просто. Этот балет, впервые поставленный в 1832 году Филиппом Тальони на музыку французского композитора Шнейцхоффера, тоже пошел по всему свету и тоже основательно переделывался. В 1836 году новую музыку к нему написал датский композитор Лёвенскёль, и балет поставил датский хореограф Август Бурнонвиль. Он знал хореографию Тальони, и есть основание считать, что она частично удержалась в его постановке. К этой постановке Бурнонвиля и восходит тот вариант «Сильфиды», который ныне можно увидеть в Ленинграде. А тот вариант, который был воссоздан в Петербурге Мариусом Петипа на музыку Шнейцхоффера, ныне совсем уже забыт. Правда, спектакль на эту музыку у нас в стране идет в Новосибирском театре, но этот спектакль создал современный французский балетмейстер Пьер Лакот, впервые показавший его в 1972 году в парижской Опере. Лакот стремился восстановить хореографию Тальони, но, поскольку давно уже нет людей, которые могли ее знать, он не мог пойти дальше предположений и фактически сочинил новый спектакль. Это хороший спектакль, и посмотреть его очень стоит. Но так же как «Тщетную предосторожность» Виноградова, «Сильфиду» Лакота нельзя считать старинным спектаклем, это спектакль под старину.

Спектакль под старину и «Натали, или Швейцарская молочница», еще в 1821 году поставленная в Вене Филиппом Тальони на музыку австрийского композитора А. Гировца. Теперь его, так же как «Сильфиду», заново сочинил Пьер Лакот. У нас этот спектакль можно увидеть в ансамбле Московского классического балета. Здесь игра в старину не так блестяще удалась Лакоту, как в «Сильфиде», но, если главную героиню — Натали — будет танцевать Екатерина Максимова, стоит этот спектакль посмотреть. Знаменитая балерина демонстрирует здесь ту сторону своего таланта, которая в Большом театре меньше раскрылась. Ее танец весел, насмешлив, а это редко бывает.

И наконец, самый известный и чаще всего идущий из старых романтических балетов — «Жизель». В Большом театре, в Кировском театре, в Ленинградском Малом театре он идет с незначительными различиями, все три спектакля в общем следуют версии Мариуса Петипа, возобновившего и переработавшего «Жизель» для петербургской сцены в 1884 году. В роли Жизели из многих нынешних исполнителей мне особенно нравится прославленная Наталия Бессмертнова в Большом театре, с ней этот балет воистину романтический. А в роли Альберта романтический дух ощутимее всего у Никиты Долгушина, танцующего в Ленинграде, в Малом театре.

Все перечисленные балеты впервые родились за рубежом — три во Франции и один в Вене, откуда он тоже перекочевал в Париж, где мы его и заимствовали. Хоть на русской сцене они основательно переставлялись и «Жизель» сегодня в Париже идет так, как ее переделали в Петербурге, все же это балеты из сокровищниц зарубежного театра.

Самым старым из сокровищницы Русского театра среди ныне идущих балетов следует считать «Баядерку», поставленную Петипа на музыку Минкуса в 1877 году и живущую на сцене Кировского театра вот уже больше ста лет, хотя, к сожалению, тоже в переработанном виде. Центральное место в нашей сокровищнице занимают, конечно, балеты Чайковского «Спящая красавица» в постановке Петипа и «Лебединое



Екатерина Максимова — Натали. Балет «Натали, или Швейцарская молочница».

озеро» в постановке Иванова и Петипа. Эти балеты должен видеть каждый. В Большом театре «Спящая красавица» идет в версии Ю. Н. Григоровича, а в Кировском — в версии К. М. Сергеева. Оба они в целом довольно близко следуют постановке Петипа и за небольшими, хоть порой и существенными, исключениями сохраняют его хореографию. Классический танец принцессы Авроры сегодня совершенней и одушевленней всего, пожалуй, у Ирины Колпаковой в Кировском.

«Лебединое озеро» отошло от первоначальной постановки гораздо дальше, чем «Спящая красавица». В одних театрах авторами по-прежнему числятся Иванов и Петипа, в других — современные балетмейстеры, оговаривающие заимствованные у классиков картины и танцы, но практический старый спектакль не уцелел неприкосновенным. Среди новых версий есть более и есть менее удачные, но лебединая картина Иванова сохраняется, пожалуй, везде, и уже одно это делает знакомство с «Лебединым озером» столь же обязательным для каждого культурного человека в России, как обязательно для него знакомство с Пушкиным или Толстым.

Третий балет Чайковского, «Щелкунчик», в первоначальной постановке не сохранился вовсе и существует только в новых. Лучшая из них, по-моему, постановка Григоровича в Большом театре. Этот спектакль напоминает о вдохновившей Чайковского романтической сказке. Хороша и постановка Вайнонена, ориентированная на стиль балетов Петипа, идущая ныне на сцене Кировского театра в исполнении учеников хореографического училища.

Балет Петипа — Глазунова «Раймонда» в Кировском театре сохранил многое, хоть, к сожалению, далеко не все из первоначальной хореографии, и посмотреть его тоже стоит. А сейчас этот балет вы сможете увидеть и в Большом театре в постановке Ю. Н. Григоровича. К старой классике принадлежат и «Дон Кихот», поставленный Петипа на музыку Минкуса в 1869 году и ныне идущий и в Большом, и в Кировском театрах в переработке А. А. Горского.

Из балетов Фокина прочно держится на наших сценах, пожалуй, только «Шопениана», и посмотреть ее нужно, хотя и она, и часто идущий на концертной эстраде «Умирающий лебедь» дают представление лишь об одной стороне таланта Фокина. «Петрушка» идет гораздо реже, но сейчас его можно видеть и в Большом театре в Москве, и в Малом в Ленинграде.

Вот, собственно, почти вся копилка старого балета. Сохранилось от старины немного, и о том, насколько достоверно сохранилось, деятели балета не устают спорить. Так или иначе, старые балеты составляют лишь небольшую часть репертуара, даже и в Кировском театре они идут все реже, не говоря о театрах, где их почти совсем не дают, разве что «Лебединое озеро» да «Жизель».

Основу репертуара наших балетных театров составляют спектакли, поставленные современниками — советскими хореографами. Изредка у нас можно увидеть работы современных зарубежных балетмейстеров. Каждый год появляются новые спектакли. Конечно, не обязательно все их видеть и знать. Но все же сегодняшний день театра прежде всего в том, какие новые спектакли он создает. Не забудем только, что в репертуаре есть работы наших современников, созданные в прежние годы. Балеты, родившиеся в первые послереволюционные годы, к сожалению, по разным причинам до нашего времени не дожили. В тридцатые — пятидесятые годы преобладали балеты драматического жанра, из которых поныне сохранились «Бахчисарайский фонтан», поставленный в 1934 году в Кировском театре Ростиславом Захаровым на музыку Б. В. Асафьева, и «Ромео и Джульетта», поставленный там же в 1940 году Леонидом Лавровским на музыку С. С. Прокофьева. Оба они были позднее перенесены в Большой театр и на другие сцены. Уже в пятидесятые годы балетный театр вновь заинтересовался традициями академического балета и теми, которые сложились в советском балете после революции. Одним из самых любопытных спектаклей той

поры был «Шурале», осуществленный Леонидом Якобсоном на музыку Ф. Яруллина в 1950 году в Кировском театре. Вскоре на балетной сцене стали появляться балеты Юрия Григоровича «Каменный цветок» на музыку С. С. Прокофьева, «Легенда о любви» на музыку А. Д. Меликова в Кировском театре (позднее они были перенесены и в Большой), «Спартак» на музыку А. И. Хачатуряна, «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева в Большом театре. Роли в спектаклях Григоровича у многих современных артистов принадлежат к наиболее удачным: Алла Осипенко — Хозяйка Медной горы, Ирина Колпакова — Катерина и Ширин, Майя Плисецкая — Хозяйка Медной горы и Мехмене, Нина Тимофеева — Мехмене, Наталья Бессмертнова — Ширин, Анастасия и Джульетта, Владимир Васильев — Данила, Щелкунчик и Спартак, Марис Лиэпа — Ферхад и Красс, Юрий Владимиров — Иван Грозный, — всех не перечислить. Балеты Григоровича не только вывозились нашими театрами за рубеж, но и переносились в зарубежные балетные театры.

Позднее на сцену вышло еще более молодое поколение балетмейстеров, тоже успевшее показать ряд интересных работ. Среди них «Сотворение мира», поставленное Натальей Касаткиной и Владимиром Васильевым на музыку А. П. Петрова в Кировском театре и ныне идущее также в Московском классическом балете, «Ярославна» с хореографией Олега Виноградова на музыку Бориса Тищенко в Малом театре, «Царь Борис» Николая Боярчикова на музыку С. С. Прокофьева в Пермском театре оперы и балета, «Эстонские баллады» Май Мурдмаа на музыку Вельо Тормиса в театре «Эстония». Все эти спектакли, по-моему, очень стоит посмотреть.

К сожалению, уже сошли со сцены многие работы Василия Вайнонена, Вахтанга Чабукиани, Игоря Бельского и других наших хореографов. Если к тому времени, когда книга попадет к вам в руки, их возобновят, посмотрите их. Обязательно надо посмотреть одноактные балеты и концертные номера Леонида Якобсона, они идут в созданной им труппе «Хореографические миниатюры». Это гастрольная труппа, она ездит по всей нашей стране и может оказаться в любом городе. В ее репертуаре есть и работы других, более молодых балетмейстеров — Георгия Алексидзе, Леонида Лебедева. Как видим, есть что посмотреть, можно познакомиться с творчеством классиков хореографии, советских балетмейстеров старшего поколения и наших современников.

В историю советского балета вошли имена замечательных артистов Лидии Ивановой, Марины Семеновой, Галины Улановой, Татьяны Вечесловой, Натальи Дудинской, Ольги Лепешинской, Аллы Шелест, Алексея Ермолаева, Асафа Мессерера, Михаила Габовича, Вахтанга Чабукиани, Константина Сергеева, Николая Зубковского.

Майя Плисецкая, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Нина Тимофеева, Екатерина Максимова, Наталья Бессмертнова, Никита Долгушин, Владимир Васильев, Марис Лиэпа, Михаил Лавровский, Юрий Владимиров сегодня представляют старшее поколение советских танцовщиков.

Все чаще звучат имена Галины Мезенцевой, Ольги Ченчиковой, Надежды Павловой, Аллы Михальченко, Бориса Акимова, Юрия Петухова, Михаила Цивина, Геннадия Судакова и многих других. Я, понятно, не мог здесь перечислить всех одаренных артистов, даже тех, кто мне самому нравился или нравится.

Я назвал некоторые имена лишь затем, чтобы обозначить смену артистических поколений, в балетном театре неизбежно более быструю, чем в любом другом. Мне хочется только, чтобы вы знали, что способных артистов у нас много, и потому мы можем о них судить взыскательно и ожидать от них подлинного искусства.



А ЧЕМ Я ХУЖЕ?

Глава V, выдающая тайные мысли некоторых читателей

Будь эта книжка посвящена драматическому театру, читатель, еще раньше полюбивший его или проникшийся к нему интересом от чтения (автору всегда хочется льстить себя такой надеждой), решив посвятить свою жизнь театру, мог бы рассматривать книжку как некий ориентир в будущей специальности. Хорошо еще на школьной скамье побольше узнать о разных профессиях, чтобы потом выбрать профессию на всю жизнь, зная, что выбираешь.

Но с балетом так не получается. Здесь выбор совершается в десять лет, по окончании третьего класса, и совершают его за нас родители. Конечно, если они выбрали балет, можно передумать. Хореографическое училище, как было уже сказано, включает в себя среднюю школу, значит, можно после него поступить в университет и заняться хоть молекулярной биологией. Но если родители не выбрали нам балет, передумывать и поправлять их упущения значительно трудней. И все-таки это не вовсе невозможно.

Конечно, балет и сам страдает от того, что сюда приходят не так, как во все другие искусства. Ведь в другие искусства идут не то что по доброй воле или даже страстному желанию, а по неодолимой необходимости складывать стихи, сочинять музыку или писать красками. Называя пять условий успеха балетного артиста — способности, школа, труд, талант и удача, — я ни слова не сказал об этой неодолимой необходимости, которая во всех других искусствах такое же обязательное условие. В балете собственное влечение совпадает с выбором родителей как исключение, а не как правило, и ничего с этим не поделаешь.

Поэтому и балет не всегда довольствуется тем, что туда приводят десятилетних мальчиков и девочек, и открывает двери подросткам, а то и взрослым юношам

и девушкам, которые совершают свой выбор самостоятельно. И такая самостоятельность выбора — разумеется, при наличии всех остальных пяти условий успеха — приносит порой замечательные плоды.

Родители грузинского мальчика Вахтанга Чабукиани и подумать не могли о том, чтобы отдать его в хореографическое училище, да и не было тогда в Тбилиси такого училища. Была лишь небольшая студия танца, которой руководила итальянская танцовщица Мария Перини, но и об этой студии родители мальчика понятия не имели. Они отдали его девяти лет в мастерскую плести корзины и делать игрушки. В студию Перини он попал просто потому, что его послали снести игрушки для елки, которую Перини устраивала своим ученикам, а было тогда Вахтангу почти тринадцать лет. Его пригласили на елку, он впервые в жизни увидел балет — танцы юных учеников студии, это поразило и захватило его навсегда. Вскоре он был зачислен в студию бесплатным учеником и, проучившись немногим больше года, стал работать в местном театре. Ему было уже шестнадцать, когда он приехал в Ленинград поступать в хореографическое училище, вернее, на вечерние курсы, которые там в 1923 году открылись для переростков. Чабукиани приняли, хотя он знал и умел много меньше, чем мальчики его возраста, учившиеся обычным порядком. Он проучился в училище три года — теперь учат девять, — и этого ему оказалось достаточно, чтобы вскоре стать одним из самых прекрасных и самых знаменитых танцовщиков в мире.

Асаф Мессерер жил в Москве, но до шестнадцати лет о балете вообще не думал и только в шестнадцать поступил в частную балетную студию, а семнадцатилетним взрослым юношей — сразу в выпускной, восьмой класс училища и после года обучения был принят в Большой театр. А ведь Мессерер стал там одним из самых выдающихся, виртуозных танцовщиков и ныне ведет класс, где занимаются почти все ведущие танцовщики Большого театра.

Константин Сергеев начал учиться в четырнадцать лет на тех же вечерних курсах, что и Чабукиани, и тоже стал одним из ведущих танцовщиков ленинградского балета, а ныне сам возглавляет Ленинградское хореографическое училище. И Михаил Габович начал учиться танцу уже подростком. И много еще других прекрасных имен можно назвать. И ведь не только бесспорные таланты получили возможность себя проявить, но и балет обогатился!

Сегодня курсов для переростков при хореографических училищах, к сожалению, не существует, и все-таки положение тех, кто хочет посвятить себя балету, не



Асаф Мессерер.



Вахтанг Чабукиани.

безнадежно. В наши дни очень широко распространилась сеть кружков, студий и даже театров самодеятельности. Еще в 1934 году в Ленинграде, за Нарвской заставой, Николай Николаевич Шемякин создал первый в стране детский самодеятельный хореографический коллектив, в котором детей, опоздавших поступить в училище или даже не вполне соответствующих строгим нормам приема, обучали квалифицированные учителя, артисты Кировского театра. Еще до войны эта студия поставила балет «Аистенок», который одновременно ставился в Большом театре. А после войны она поставила еще несколько балетов и работает по сей день. Там же, во Дворце культуры имени Горького, появилась и самодеятельная студия классического танца для взрослых — конечно, тоже молодых — людей. И нередко способные участники и детской и взрослой студий переходили и переходят в хореографические училища, а то и просто в профессиональный театр.

Таких дворцов и студий у нас в стране теперь немало. Поэтому, если вы любите балет, не думайте, что, не поступив в училище после третьего класса, вы навсегда от него отрезаны. Можно отодвинуть время и наверстать упущенное. Была бы только воля.

И разумеется, способности, школа, труд, талант и удача.



ЗАНАВЕС ПАДАЕТ

*Глава последняя, что в самом деле и происходит
после того, как автор простится с читателем*

Вот наши разговоры о балете и кончаются. Еще несколько страниц, и вы захлопнете книгу. Представление окончится, и занавес упадет.

Когда кончается спектакль, зрители некоторое время еще шумят, аплодируют, вызывают своих любимцев, но в конце концов расходятся. Театр пустеет. Гасят свет. Бархатные стулья покрывают большим холстом. И так тоскливо оставаться в этом зале. Трудно поверить, что завтра утром он снова заполнится людьми, начнется репетиция нового спектакля, а вечером снова явится публика и начнется балет.

Когда дочитываешь книгу, часто ощущаешь, что она не на все вопросы ответила и даже породила новые. И возникает какая-то пустота, но не надо на этом останавливаться. Есть еще и другие книги, и никогда не стоит довольствоваться одной. Даже если эта книга вам понравилась, не забывайте, что в ней сказана лишь самая малая часть того, что можно узнать о балете. И даже эта малая часть освещена взглядом одного только человека, ее автора. А есть и другие взгляды, и, чтобы составить собственное мнение, надо и с ними познакомиться. Конечно, мне приятно было бы, если бы вы стали моими единомышленниками. Но я бы ни в коем случае не хотел, чтобы вы ими стали только потому, что никаких других книг, кроме моей, о балете не читали и не знаете, как думают другие люди. Мне было бы гораздо милей, если бы вы, узнав, что они думают, все-таки согласились бы со мной, а с людьми, держащимися других взглядов, могли бы и сами поспорить и нашли бы в этом споре какие-то новые доводы, о которых я здесь не пишу и которые, может быть, мне и в голову не приходили.

Известный советский писатель Константин Александрович Федин, вспоминая свою молодость, рассказывал, как Максим Горький ему и его друзьям, тоже начинаю-



Алла Шелест — Зарема
Балет «Бахчисарайский
фонтан».



Алла Осипенко. Балет
«Каменный цветок».

щим писателям, приносившим первые свои работы и ожидавшим отзыва, часто говорил: «Слушайте, но не слушайтесь!» Это было главное горьковское пожелание молодым. По-моему, основоположник советской литературы очень хорошо сформулировал первое правило, без которого ничему нельзя научить и научиться, ничего нельзя сделать и понять не только в литературе, но и в других искусствах, и в науке, и в практической жизни,— словом, всюду, где человек должен обрести самостоятельность, стать взрослым.

Горький вовсе не призывал молодых писателей бессмысленно нарушать правила человеческого общежития или даже только литературные традиции. Он призывал их быть сознательными, думать самостоятельно и склоняться к тому или иному мнению не потому, что кто-то им так велел, посоветовал и они поверили, а потому, что они сами прошли по дороге мысли, сами продумали и взвесили разные доводы и пришли к своим суждениям или согласились с чужими не по вере, а по собственному размышлению, выслушав и противоположные аргументы.

Если вы интересовались балетом раньше, вам уже могли попасть в руки другие книги, авторы которых так же, как я, стремились рассказать, что такое балет. Вы можете сравнить, что говорится об одном и том же в разных книгах, что общего между разными суждениями, чем они различаются, чьи суждения ближе друг к другу, а чьи расходятся больше и где балет кажется вам интереснее. Вот и поразмыслите об этом самостоятельно. Может быть, в чем-то вы согласитесь с одним, в чем-то с другим, в чем-то ни с кем. Но тогда опять же придется вам подумать самим, как соединяются между собой те мысли, которые кажутся вам правильными.

Только тогда, когда вы сами взвесите все «за» и «против», у вас появятся настоящие убеждения. Но и самые выношенные свои убеждения не бойтесь проверять, не бойтесь смотреть, согласуются ли они с новыми фактами, новыми спектаклями, новыми доводами, новыми книгами, которые случится увидеть и прочесть. Мы называем наши устоявшиеся, выношенные суждения убеждениями не потому, что нас убедили, а потому, что мы сами убедились, что они правильные. Самостоятельность мысли и чувства — главное условие для того, чтобы по-настоящему думать и чувствовать. А если вы просто на слово поверите мне или еще кому-нибудь, это не поможет вам самостоятельно понимать то новое, о котором мы не говорим, но с которым вы столкнетесь. Вы сумеете только разложить увиденное по готовым полочкам, выстроенным в книге, а жизнь богаче и больше всех полочек, которые мы можем для нее наперед выстроить; дом нашего знания жизни



Наталья Бессмертнова — Жизель. Балет «Жизель».

приходится перестраивать и достраивать, и не надо этого бояться. Не бойтесь думать, сопоставлять, сравнивать, не бойтесь сами делать выводы, но проверяйте себя, проверяйте на практике, правильные или неправильные выводы вы сделали, помогают ли они вам разбираться, что по-настоящему хорошо, а что плохо, или нет.

Помните, Горький сказал не только «не слушайтесь», но и «слушайте». И это не менее важно. Ни один человек не может дойти до всего в одиночку, и если даже наше мнение разойдется с мнением всех других людей, это еще не значит, что их мнение не помогло нам составить свое. Оно помогло хотя бы уже тем, что мы смогли быстрее пройти путь мысли, который прошли они, и увидеть на их примере, что путь этот неверен. В работе мысли даже ошибка, если ее осознать, приносит пользу. Поэтому надо быть благодарным тем, кто думал до нас, даже если они ошибались. А ведь часто люди говорят дело, и не худо с ними, конечно поразмыслив, согласиться. Поэтому стоит слушать, что люди говорят. И даже отвергать чужое мнение стоит, только если его знаешь, если его понял, а если не знаешь и знать не хочешь, наказываешь только себя. Поэтому слушайте! И читайте книги!

Если вы захотите побольше узнать о балете, можно от популярных книг перейти к тем, которые написаны для людей, специально этим занимающихся. Таких книг уже написано немало.

Прежде всего у нас есть однотомная энциклопедия «Балет», в которой можно получить справки о многих конкретных фактах, о хореографии, об актерах, о спектаклях, о важных явлениях в жизни балетного театра и кое-какие указания, где найти более подробные сведения. За последние годы появились воспоминания видных артистов и хореографов, новые учебники танца, много исследовательских и популярных книг, посвященных разным сторонам жизни балета.

Но только не забывайте, что книги — лишь помощники в знакомстве с искусством. Знакомство не может состояться без непосредственного восприятия. Стало быть, если вы полюбили балет — ходите его смотреть. Знакомиться надо с разными течениями в искусстве, видеть и наши прославленные труппы, и зарубежные, и не только знаменитые, как Большой театр или парижская Опера.

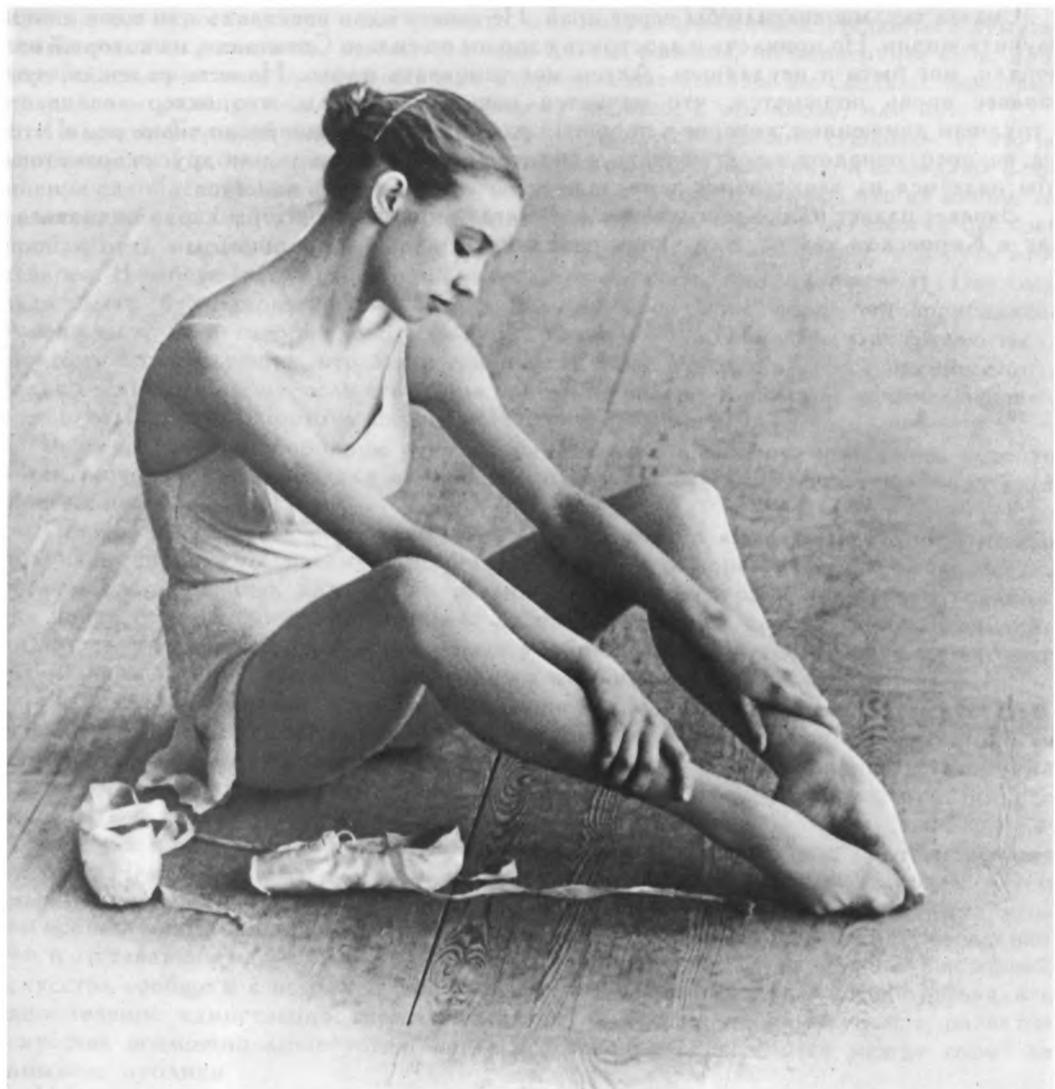
Сегодня в одном только советском балете действует целый ряд художественных течений. Немало их и за рубежом, иногда совпадающих с нашими, а иногда совсем иных. Одни течения в какой-то период достигают больших успехов у публики, другие тем временем повторяют пройденное и успехом не пользуются, но проходит несколько лет, и отстававшие вдруг оказываются в центре внимания. Тот, кто знаком с историей искусства вообще и с историей балета в частности, понимает, как опасно объявлять одно течение единственно верным, да еще на все времена. Истинное развитие искусства возможно лишь тогда, когда все течения соревнуются между собой за внимание публики.

И если вы по-настоящему любите искусство, ваше внимание не может принадлежать только тому течению, которое сегодня в моде, вы не упустите из вида и другие. Пусть они спорят между собой, пусть каждое объявляет себя единственно стоящим. Даже если наши симпатии клонятся в сторону какого-то одного из них, надо помнить, что только все вместе в повседневном состязании они достигают максимальных своих возможностей. Поэтому будем внимательны ко всем и никому не откажем в праве еще раз себя попробовать.

Занавес падает. Спектакль кончается. Мы выходим на улицу и возвращаемся к обычной жизни, которой живем каждый день, и видим уже не фей и принцев, не танцовщиков и балерин, а обыкновенных людей, знакомых и незнакомых. Мы смотрим на них и вроде бы видим их как-то ясней, легче угадываем их настроение и даже их мысли. Они ведь тоже двигаются, а мы теперь знаем, как звенит беззвучная речь движений. Неужто нас научил этому спектакль?

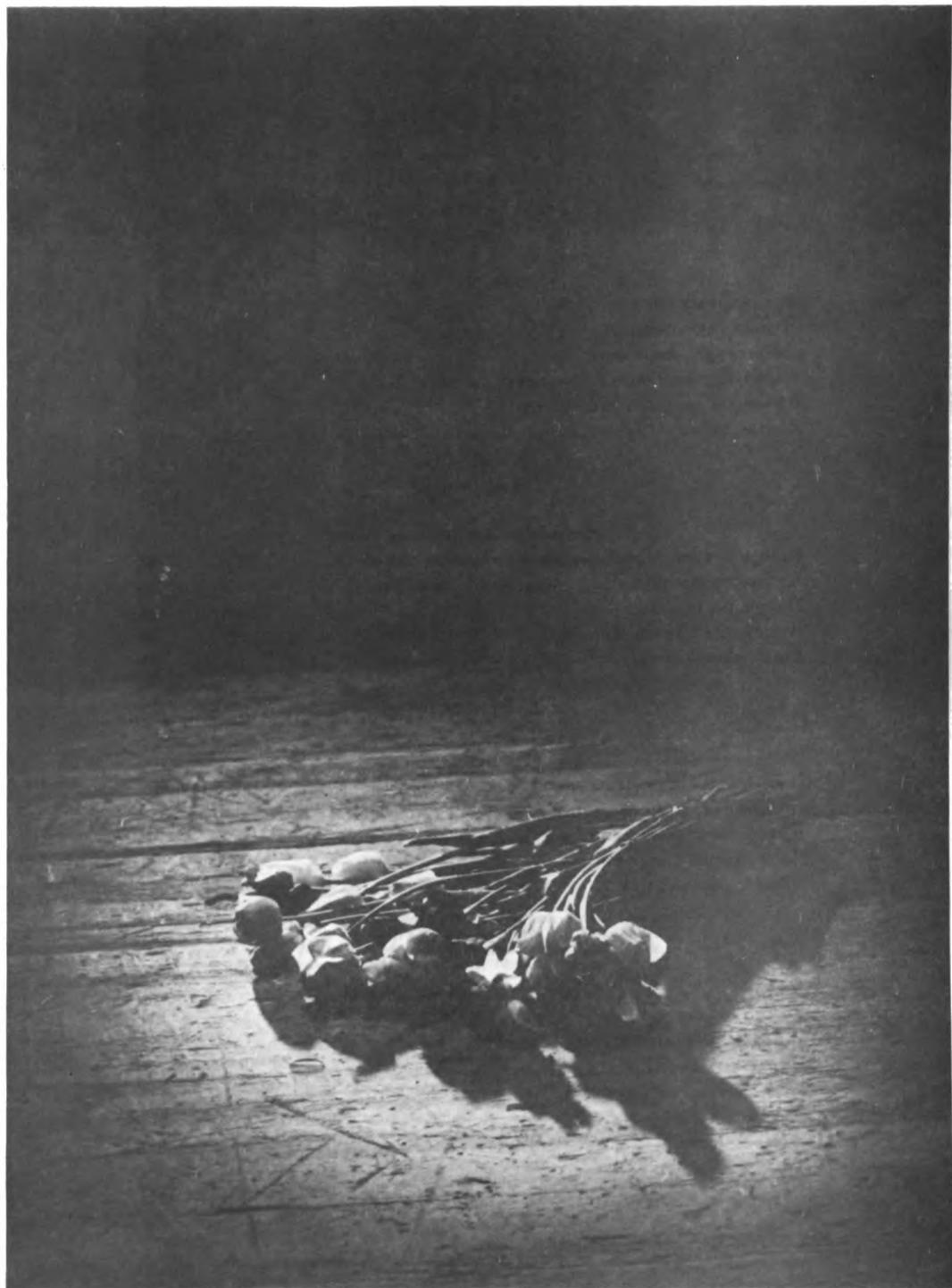
Сказав так, мы хватили бы через край. Не может один спектакль или одна книга научить жизни. Но привлечь и заострить взор им по силам. Спектакль, на который вы попали, мог быть и неудачным. Актер мог танцевать плохо. Но есть надежда, что занавес вновь подыметя, что начнется новый спектакль, что актер совладеет с трудным движением, которое в прошлый раз не далось и разорвало ткань роли, что вы, наконец, попадете в другой театр, увидите другой спектакль или других артистов. Мы надеемся на завтрашний день, искусство тоже на него надеется.

Занавес падает или задерживается. Но всегда лишь затем, чтобы вновь подняться, как в Кировском театре, или вновь раздвинуться, как в Большом.



Наша же задача — забыть о том, что мы артистки, и просто жить, как обычные люди. Мысли о работе должны уйти в прошлое, и тогда мы сможем вернуться к тому, что нам ближе всего. Мысли о работе должны уйти в прошлое, и тогда мы сможем вернуться к тому, что нам ближе всего.

Знаете, когда вы сидите на полу, вы чувствуете, что вы — просто человек. Вы чувствуете, что вы — просто человек. Вы чувствуете, что вы — просто человек. Вы чувствуете, что вы — просто человек.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Щелочка в занавесе	5
------------------------------	---

Часть I

Откуда что берется

Что снаружи, то и внутри	11
Почему боги танцуют	17
Дайте круг, шире круг	24
Акробаты, жонглеры и скоморохи	27
В главной роли его величество	36
Другое время — другие песни	42

Часть II

Искусство, которого не было

История одной бедной девушки	59
Колоратурные ноги	69
Поверх текучих вод	84
Что сделал Сергей Дягилев	90
Балет нового мира	98

Часть III

Две профессии

Почему всегда одинаково	107
По законам, над собою признанным	119
Душой исполненный полет	130
Чему учат на улице России	144
Занавес подымается	151

Часть IV

При открытом занавесе

Вместо холста и бумаги	161
И больно и сладко	167
Что положено Юпитеру	171
Куда пойти сегодня	175
А чем я хуже?	180
Занавес падает	183

К ЧИТАТЕЛЯМ

Отзывы об этой книге
просим присылать по адресу:
125047, Москва, ул. Горького, 43.
Дом детской книги.

Для среднего и старшего
школьного возраста

Поэль Меерович Карп

МЛАДШАЯ МУЗА

Книга о балете

ИБ № 6039

Ответственные редакторы
Г. А. Дубровская и М. И. Сальникова
Художественный редактор
А. Д. Бирюков
Технический редактор
Е. М. Захарова
Корректор
А. А. Рогова

Слано в набор 12.05.85. Подписано к печати
14.08.86. А10177. Формат 70×90¹/₁₆. Бум. офсет.
№ 1. Шрифт академический. Печать офсет. Усл.
печ. л. 14,04. Усл. кр.-отт. 14,63. Уч.-изд. л. 15,09.
Тираж 100 000 экз. Заказ № 1169. Цена 1 р. 40 к.
Орден Трудового Красного Знамени и Дружбы
народов издательство «Детская литература» Го-
сударственного комитета РСФСР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. 103720,
Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1.
Отпечатано с диапозитивов, изготовленных на фаб-
рике «Детская книга» № 1, Калининским ордена
Трудового Красного Знамени полиграфкомбинатом
детской литературы им. 50-летия СССР Росглав-
полиграфпрома Госкомиздата РСФСР. 170040,
Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.



На заставках и шмуцтитулах
рисунки Эдгара Дега

Фотографии автора и Леонида Жданова

Карп П. М.

К26 Младшая муза/Оформл. В. Лыкова.— М.: Дет.
лит., 1986.— 190 с., фотоил.— (В мире прекрасного).

В пер.: 1 р. 40 к.

Книга об искусстве балета, о том, как и где родился балет, каким он был много лет назад и каким стал в наши дни. Большое место в книге уделено рассказу о крупнейших хореографах и прославленных мастерах советского балета, снискавших славу у нас в стране и за рубежом.

К 480200000—450 061—84
M101(03)86

ББК 85.45
792.5

