

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга вдохновлена волнующей ситуацией потусторонних встреч и посвящена тому, как эта красивая романтическая тема, которой отдали дань многие великие поэты — Пушкин должен быть назван прежде других — и которая была идеально воплощена в балете «Жизель», самом поэтичном балете XIX века, эта, повторяю, бесконечно красивая тема в XX веке получила прямой смысл, перестав быть метафорой, столь годной для классического балета. Она стала горькой и горестной, совсем не прекрасной, совсем не поэтичной. «Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. Возьми ты это Блоковское „Мы, дети страшных лет России,“ и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» (Борис Пастернак. «Доктор Живаго». Эпилог).

Тут и другая разница — между балетом «Жизель», великим созданием балетмейстеров Коралли, Перро и Петипа, балетмейстеров XIX века (этому посвящены две первые части книги), и балетом «Ромео и Джульетта», великим созданием композитора Прокофьева, композитора XX века (а этим фактически начинается третья часть книги). В «Жизели» все венчает неповторимый второй акт, акт катарсиса — хореографического, художественного, смыслового. В «Ромео и Джульетте» подобного «второго акта» нет, как нет музыкального катарсиса — и быть не может. Здесь уход навсегда, прощание навсегда и никакой потусторонней встречи.

Формально же книга состоит из двух театроведческих исследований (об этом самом балете «Жизель» и об одном из его соавторов — Мариусе Петипа) и множества мемориально-искусствоведческих портретов. Единства материала в книге нет: образы деятелей балета соседствуют здесь с образами актеров и режиссеров драматического театра. А открывает книгу (хотя это расширяет заявленную тему) парный портрет двух легендарных театральных людей — режиссера и балерины. Слева Николай Акимов, начинающий художник, в недалеком будущем режиссер-авангардист; справа Ольга Спесивцева, балерина-традиционалистка, самая знаменитая Жизель прошедшего века. Фотоизображение слева можно назвать по Джойсу: «Портрет художника в юности», и кстати сказать, Акимов в начале пути весьма искусно оформлял небольшого формата переводные книги. Фотоизображение справа можно назвать аналогично: «Портрет танцовщицы в белом», имея в виду, конечно, «голубых танцовщиц» Дега или же бело-голубой портрет-афишу Серова. Композиция из двух контрастных портретов сталкивает два типа и две судьбы, одну достаточно драматичную, другую драматичную в полной мере. Но вместе с тем композиция как бы возвращает к двухактной «Жизели», где первый акт костюмный, а второй — белотюниковый.

Но расскажем обо всем поподробнее.

Кепи Акимова

К 115-летней годовщине Николая Павловича Акимова Бахрушинский музей подготовил выставку его графических и живописных

работ — портретов, театральных эскизов и книг, им оформленных. Вдохновителем и куратором выставки была Марина Азизян, известная петербургская художница, ученица прославленного мэтра. Конечно, она все устроила лучшим образом и в лучшем стиле: и очень строго, и очень красиво. Экспонатов много, один интереснее другого. И, разумеется, выделяются показанные на видео афиши. Человек своего времени, Акимов как никто смог идеально совместить деловое и художественное назначение этого жанра. Афиши информируют, интригуют, обещают общественное событие, предвещают сценический праздник. Каждая афиша шрифтами, рисунками и ярким чистым цветом создает образ рождающегося спектакля. И в каждой из них — графически запечатленный портрет самого театра, Ленинградского (тогда еще Ленинградского) театра комедии, созданного Акимовым, много сезонов — с вынужденным перерывом на несколько лет — руководимого им, надолго ставшего легендарным. Легенда жива и теперь, а тогда, до войны и после войны, одно лишь появление на городских стендах акимовских афиш волновало чрезвычайно. Акимов словно бы нашел таинственную формулу театрального счастья. Здесь не было будней, но не было и спокойных ритмов, и аккуратных мизансцен, господствовала умная и отважная театральность, ценилась мужская храбрость, царила женская красота, на сцене всегда остроумнейший смех, а в атмосфере всегда тревожащее ожидание какой-то схватки, какой-то дуэли, какого-то поединка. Самый веселый театр в стране был и самым рыцарственным, по-петербургски благородным.

Таков и он сам, Николай Павлович Акимов.

При входе в продолговатый зал, где выставка «Николай Акимов. Не только о театре» была размещена, по обе стороны двери повешены два увеличенных фотопортрета. Справа, если стоять к двери лицом, Акимов еще не старый, но уже и не молодой, с профессорским видом, такой, каким мы помним его на теоретических конференциях или же на гастролях. Тогда он, по своему обыкновению, встречал зрителей как гостеприимный хозяин, расхаживая по фойе и попутно выясняя, какая в Москве театральная погода. А слева на фотографии Акимов совсем молодой, Акимов

своего ленинградского начала: одетый в пальто, в кашне на шее, в надвинутой почти на глаза элегантной кепке. Тогда такую кепку с прямым горизонтальным козырьком называли «кепи». Само слово, как и фасон, пришло из Франции, из французского языка, еще до войны, хотя у нас, уже после войны, слово «кепи» звучало в согласии с новой модой: по-английски и даже по-американски. Но этот глядящий на нас исподлобья красивый молодой человек — совсем не франт 1920-х годов и не пижон 1930-х. Тут другая судьба, совсем другой образ. Если не ошибаюсь, похожее кепи носил Маяковский, носили двое из тройки обэриутов — Александр Введенский и Николай Олейников (хотя гораздо позднее Николай Заболоцкий иначе вспоминал Хармса и всех их, рано умерших друзей: «В широких шляпах, длинных пиджаках, / С тетрадами своих стихотворений»). И, возможно, Есенин, а рядом с ним (что вспоминает Марина Цветаева) в то время ближайший его друг Леонид Каннегисер, молодой поэт, застреливший Урицкого, питерского палача-чекиста. Каннегисер очень юн, очень смел, почти всегда в юнкерской фуражке. И вот что приходит на ум при виде этих юных лиц, этих горячих и светлых голов, этих стильных фуражек и кепи. Можно сказать: кепи поэта. А можно сказать резче: кепи поэта-смертника, знающего свой долг, принимающего свой жребий. И вот о чем думаешь, вглядываясь в смотрящие на нас глаза Акимова, сфотографированного тогда или приблизительно тогда, когда он собирался совершить свой убийственный, может быть даже самоубийственный, шаг: поставить «Гамлета» в Москве — не в Ленинграде, а в столичной Москве, — на сцене Вахтанговского театра.

В сущности, это был спектакль-смертник.

Поставленный в 1932 году, спектакль был показан считаное число раз, вызвал широко обнародованный гнев и породил страх, тщательно скрываемый. Гнев, в сущности, и помог скрыть этот страх, а точнее, причину страха. Больше других был разгневан Всеволод Эмильевич Мейерхольд, после смерти Вахтангова издалека следивший за осиротевшим театром. Мейерхольда, много лет размышлявшего о самой знаменитой трагедии Шекспира и уже готовившегося поставить ее у себя, оскорбило то, как был

показан сам Гамлет. Обаятельный, прирожденный комедийный актер, невысокий полнеющий одессит Анатолий Горюнов (как бы представлявший в театральной Москве южнорусскую литературно-художественную школу) играл жизнелюба, выпивоху, сластолюбца и хитреца, к тому же скептика, наделенного трезвым, насмешливым, вполне ренессансным умом, — но никак не бледного северного принца, чье сознание тронута свиданием с небытием и чья душа угнетена открывшейся страшной правдой. Именно эта трактовка вызвала гнев, а страх породила сцена «мышеловки». В этой оставшейся в театральной памяти сцене совместились оба дарования Акимова-режиссера: и дар постановщика — острого модерниста, и дар сценографа — просвещенного эстета. Вот как «мышеловку» описал противник спектакля (но тайно очарованный мизансценой) Павел Марков: «Разве случайно, что в вахтанговском спектакле почти неизменно два момента вызывают взрыв аплодисментов? Оба раза они относятся не к актерам, а к играющим вещам. Вся сцена „мышеловки“ заменена плащом короля. Вы не видите разыгрывающегося действия, вы не видите того, как король принимает обличительную сцену „мышеловки“, в которой должна явственно обнаружиться его виновность, вы не различаете спрятанное в тени лицо Гамлета, вы слышите лишь вопль толпы, вы видите лишь огромный красный плащ, несущийся по лестнице, к которому прикреплен актер Симонов, играющий короля. Плащ играет за короля и за Гамлета. И после того как перестает играть плащ, становятся ненужными слова пьесы».

Теперь можно сказать, что роль Гамлета взял на себя сам режиссер (потом эту же ситуацию повторяют и некоторые другие режиссеры) и что тут произошла первая схватка Акимова с Драконом. Надо лишь добавить, что музыку к спектаклю написал молодой Шостакович. Гениальную музыку, полную тревог и создававшую атмосферу разлитого в воздухе убийства.

Ясно, что такой спектакль не мог долго существовать и что Дракон скажет свое ответное слово. Шостакович прочтет это слово достаточно скоро, на первой странице «Правды» в 1936 году в статье «Сумбур вместо музыки», поставившей композитора на порог смерти. А Акимов продержится в Ленинграде еще десять

лет, пока и до него не доберутся. Но это случится не так уж скоро, пока все складывается хорошо, и на улицах бывшей столицы можно встретить восемнадцатилетнего Митю Шостаковича, гуляющего в таком же кепи, как и старший товарищ-режиссер, но лишь более мятом.

Пачка Спесивцевой

В середине 20-х годов XX века парижский фотограф Борис Липницкий, снимавший классический балет, достиг художественного мастерства, изумляющего еще и сейчас, несмотря на все технические достижения в области фотоаппаратуры. Он стал работать на уровне — и на гонорарах — модных парижских модельеров. В историю балета и в историю фотоискусства вошли две серии его фотопортретов двух русских балерин, вышедших в разное время из одной школы, — Ольги Спесивцевой, недавно ставшей эмигранткой, и Марины Семеновой, только что, в конце 1935 года, побывавшей в Париже на неожиданных гастролях. Спесивцева — в позах из балета «Жизель», возобновленного для нее, Семенова — в позах из балета «Лебединое озеро», фрагменты из которого она показала в концертной программе. Но «Жизель», спесивцевскую «Жизель», танцевала и она, это было центральной частью гастролей. Обеих балерин, естественно, сравнивали, принося в сравнение и балетоманскую страстность, и политическую нетерпимость («императорская» Жизель Спесивцевой, «большевистская» Жизель Семеновой), в пылу жаркой полемики не замечая того, что следовало бы заметить: графическую утонченность спесивцевских поз, скульптурный драматизм семеновских поз, два образа, два стиля, две эпохи.

Но вот что объединяет эти фотопортреты: виртуозная работа парижского фотографа и петербургская чара балерин; об этом, о парижской виртуозности и о петербургской чаре, будет специально рассказано в дальнейшем тексте. А здесь надо добавить, что обе серии отличаются не только невиданной красотой, им присущ скрытый лирический пафос. Это как бы прощальные фотографии, сделанные французами по-русски: на долгую разлуку. Может

быть, нам кажется это теперь, когда мы знаем, что вскоре случится в жизни Спесивцевой, вынужденной покинуть Гранд-опера (после неудачной попытки самоубийства), и что случится в жизни Семеновой после возвращения в Москву (арест, суд и немедленный расстрел любимого мужа и, соответственно, опала в Большом театре). А может быть, проницательный фотограф что-то такое предполагал и в самом деле.

Но среди этих удивительных фотокартин есть одна (возможно, принадлежащая коллеге Липницкого Рене Виолле), превосходящая все остальные. Это фотопортрет Спесивцевой, снятой во весь рост, в белой сильфидной пачке, в молитвенной позе из второго акта «Жизели». Кажется, что силуэт, поза и пачка составляют одно целое, объединенное линией, тончайшей, как у Матисса или Пикассо, но строгой, как того требует балетная наука. Поразительное единство театральной истории и человеческой судьбы — особенно если знать эту историю, то есть либретто балета «Жизель», и если знать эту жизнь, то есть захватывающий и скорбный сценарий, по которому прожила почти девяносто лет уникальная исполнительница балета. Поразительно достоверное запечатление балетной легенды.

Есть и еще один след балетного мифа. Документальный кинематограф сохранил заснятый любительской кинокамерой первый акт (увы, только первый акт) «Жизели» в исполнении Спесивцевой уже после ухода из Опера и небольшого кордебалета. Спесивцева немолода, спектакль заснят между 1933 и 1934 годами, но никаких признаков близящегося увядания нет как нет, и никакой печати давно ушедшего Серебряного века тоже не видно. Есть балерина, не похожая ни на кого, и есть танец, не совсем обычный. Предельная экзальтация, чуть ли не дансантиный экстаз, эмоциональный подъем, эмоциональная воспламененность, нечто подобное тому, что у Достоевского предшествует приступу падучей. Как и сама сцена сумасшествия, в которой спесивцевская Жизель едва не падает и пытается заколоться.

О втором акте, вошедшем в легенду, мы знаем лишь с чужих слов, очень схожих. Почти все зрители говорят о бестелесности балерины, граничащей с чудом. И лишь Юрий Слонимский

говорит о другом, о той ярости, с которой Жизель-Спесивцева пыталась спасти своего неверного друга. Мысль Слонимского (моего наставника в далекие институтские дни) мы можем продолжить и предложить в следующем виде: в «Жизели» у Спесивцевой не только яростная защита возлюбленного, но и яростная защита любви; мир вилис для Спесивцевой страшен тем, что отрекся от любви, и таким она видит не только этот старинный балет, но и свое послевоенное время. Это, конечно, вполне естественный ход, впервые сделанный столь страстно. Спесивцева, по-видимому, самая великая заступница любви в современном балетном театре. Анна Павлова, «Умиравший лебедь», танцевала умирание любви; Тамара Карсавина, Коломбина, танцевала лукавство любви; но только Спесивцева танцевала безумство любви, наполнявшее ее безумный — или полубезумный — танец. Манию любви, если вспомнить название, которое Дуня Смирнова дала сценарию своего (и режиссера Учителя) фильма. Но здесь следует покинуть территорию балетного театра и вспомнить о литературе. В те самые годы, когда Спесивцева покоряла Париж, другой эмигрант из России и очень скоро Нобелевский лауреат писал свои несравненные новеллы, в которых любовь представала как последнее прибежище для людей, у которых отнято все — родина, прошлое, будущее, даже собственное имя. Почти как в «Жизели», в ее втором акте. Волнующая встреча прозаика и балерины. Прозаика с могучим и легчайшим пером, балерины с неистовым темпераментом и в легчайшей пачке.

Эта пачка впервые появилась на парижской сцене в 1832 году, в балете «Сильфида», где Сильфиду танцевала Мария Тальони, а сильфидный костюм нарисовал художник Эжен Лами, один из штатных художников театра. Смысл художественного открытия, который сделал он (а вместе с ним и балетмейстер Филиппо Тальони, отец Марии), сразу не был ни понят, ни оценен, потому что поначалу казалось, что длинная белая пачка (которую называли тюником) может быть использована лишь в одном балете и лишь для одной роли — роли Сильфиды. Но дальше все поняли, что белая пачка может не характеризовать конкретную партию, но стать обобщенным символом всего романтического балета. Иначе

говоря, белая пачка-тюник смогла рассматриваться как профессиональный костюм балерины (почти так же, как черный леотард-купальник у Марты Грэм и у Баланчина), как знак балеринской профессии и балеринской судьбы, знак избранности и на полет, и на жертву.

И у Спесивцевой высший профессионализм и острое чувство фатальности были не разъединены.

Это она танцевала в «Жизели» — роковая привязанность к мужчине, которая погубит ее, роковая любовь к танцам, которая обернется безумием и будет стоять жизни.

Этим была наполнена ее профильная поза, запечатленная навсегда, поза посвящения, поза моления, а может быть, и поза перед казнью. Бесподобная поза, где все играет и все поет: и тонкие кисти танцовщицы, и ее стройные ноги, и ее нежное неземное лицо, и ее острые выворотные пуанты. И ее силуэт, и ее пачка. Эта полупрозрачная пачка своеобразным панцирем оберегала Спесивцеву, защищала ее. От чего? От искушений нового балета 1910-х годов, но и вообще от любых искушений. Конечно же, он был полон всяческих, особенно декоративных искушений, этот новый балет, балет Серебряного века. Балет Михаила Фокина, Александра Бенуа, Льва Бакста — Льва Бакста более всего, с его опьяняющей, чувственно утонченной и дразнящей, чувственно перенасыщенной красочной палитрой. Тут не было воздуха, в этом сине-красно-зеленом мареве, который сотворил Бакст, в этом сине-красно-зеленом гареме, который он соорудил на сцене, одни лишь вспышки яростных вождедений. А пачка Спесивцевой как бы из воздуха сотворена, как бы наполнена воздухом, как бы рисует по воздуху свои удлиненные полуовалы. Тут нет и не может быть никакой пламенеющей экзотики, никаких одалисок, или гурий, или других соблазнительных дев, никакого сладостного изнеженного Востока. Тут строгая европейская красота, красота нежного славянского рисунка. Сразу и гордость, и смирение, сразу и недоступность, и кротость.

Но вспомним Пушкина: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона». Слова Пушкина приходят на ум, когда узнаешь, что за побегом Спесивцевой из Петрограда в Париж (а, в сущности,

Предисловие

это был побег, хотя и устроенный как командировка) стоит не кто-нибудь, а сам этот неистовый искуситель, один из вождей нового балета, творец нового красочного театрального костюма, оппонент пачек, пуантов и академических поз, иначе говоря, Лев Бакст, почти шестидесятилетний Лев Бакст, которому жить-то осталось меньше года. Но вот же — сманил, одурманил, очаровал, совсем не только карьерными или денежными перспективами. Париж, сначала у Дягилева, потом в Гранд-опера, принес ей славу, невиданную, долгожданную славу, но именно здесь ее настигли первые приступы душевной болезни. Во время репетиции, после нервных объяснений с Сержем Лифарем, она попыталась шагнуть в открытое окно, ее удержали, спасли, но продолжать работать в театре стало невозможно. Потом ее подхватил барон Дандре, да-да, тот самый барон Дандре, злосчастный муж (а ныне вдовец) Анны Павловой, попавшийся на взятках. Благородная Павлова тогда все оплатила, все постаралась загладить и как-то завершить, чтобы потом навсегда уехать из России. Теперь же Дандре руководил оставшейся без хозяйки гастрольной труппой и провел запланированное турне за океаном. Но в Австралии случился рецидив, Ольга ушла из гостиницы, долго куда-то шла по дороге, и здесь окончательно оборвалась ее сценическая жизнь, а через некоторое время, уже в Нью-Йорке, на двадцать лет прервалась ее жизнь на свободе. Выйдя из клиники, она попала на ферму Александры Толстой, где получали приют многие русские эмигранты, обрела сознание, обрела душевный покой, стала мастерить куклы, стала петь, и вдруг оказалось, что у нее поставленный голос. И что замечательно в этой истории, что придает трагически сложившейся жизни таинственный окончательный смысл, так это то, что Карлотта Гризи, первая Жизель, для которой балет и был создан в 1841 году, в начале карьеры выступала как оперная певица и даже пела в Париже.