**Дягилевская эпопея Мариинского театра**

Вадим Гаевский

Сенсационное возвращение вспять, почти библейское возвращение в отчий дом блудного сына. Отчий дом – «Спящая красавица» Чайковского и Петипа, великий заброшенный балет, который Дягилев решил показать в Лондоне целиком, обновив хореографию, купировав несколько музыкальных номеров и добавив пару-другую новых танцев. Шел 1921-й год, решение Дягилева казалось чистым безумием и, уж конечно, нарушением всех принятых на себя авангардистских обязательств, но, как и всегда, художественная интуиция Дягилева не подвела, его дерзкий план был исторически оправдан, хотя это выяснилось не сразу,

Спустя почти восемьдесят лет Мариинский театр задумал и осуществил не менее, а может быть и более дерзкий план, восстановив «Спящую красавицу» уже в полном объеме – и хореографию, и сценографию, и костюмы. Риск, безусловно, был очень велик, потому что старая «Спящая» вступала в прямой спор с новой, ныне идущей, и сравнение вполне могло быть не в ее пользу. А кроме того, затеянное мероприятие создавало необычный и нежелательный этический прецедент, задевая многие личные интересы.

Но главная коллизия состояла в другом. Подобно Дягилеву Мариинский выступил против укоренившихся и весьма защищенных предрассудков, – с той разницей, что Дягилев своими поступками и своим желчным пером атаковал предрассудки замшелой старины, а Мариинка столкнулась с новейшими предрассудками, которые создал прогресс, – с предрассудками так называемого «хорошего вкуса». Самый распространенный из них – пренебрежительное отношение к старинной условной пантомиме. А самый нелепый – высокомерное отношение к старине вообще, и прежде всего к 90-м годам, к академической сценографии тех лет, к академической хореографии конца века. Как выяснилось теперь, скучно-академическим балетом «Спящая красавица» была не всегда, такой она стала потом, на протяжении своей долгой жизни. Так бывшие прелестные балерины, постарев, становятся строгими инспектрисами, заслуженными моралистками и даже ханжами. Между тем, «Спящая красавица», которую восстановил Сергей Вихарев (наиболее академический танцовщик труппы, кстати сказать) – бесконечно живой и в моцартовском смысле «веселый» спектакль. Балет giocosa, как опера «Дон Жуан». А засушили его скучные люди. Его засушило скучное время, если уж договаривать все до конца, По жанру это феерия, дворцовая, королевская, барочная феерия, какие умел ставить лишь Петипа, и вовсе не площадная феерия, какие игрались у Лентовского в Москве или в театре Шатле в Париже. По форме же и по театральному смыслу своему это балет-маскарад, со всей той увлекательной игрой в неожиданность и загадку, которая присуща маскараду. Маскарадны в «Спящей» костюмы и имена фей, даже ««принц Дезире» (от desirable, желанный) есть типично маскарадное имя. И конечно же, именно «Спящая красавица» – у начала эпохи прекрасного театра, вехой которой станет мейерхольдовский-головинский ««Дон Жуан» и которая завершится мейерхольдовским-головинским «Маскарадом». Мы знаем точный день, когда кончилась она, эта эпоха прекрасной театральности: 25 февраля 1917 года. Теперь мы можем точно сказать, когда она началась – 3 января 1890.

При всем том, «Спящая красавица» – строго академический балет, и как раз стараниями Сергея Вихарева он во многом избавился от небрежностей исполнения и вернул свою строгую академическую форму. Говорю об этом, потому что сам наблюдал, как Вихарев репетировал вальс и как заставлял танцовщиков-мужчин переходить от привычного хождения по полу к простым, но забытым танцевальным фигурам. Я имею в виду Вальс первого акта. Пишу это слово с прописной, потому что великое произведение Петипа мы, наконец, увидели в его подлинной красоте и его подлинном масштабе. Семьдесят два участника (вместо привычных пятидесяти шести) разыграли феерическое представление, по существу балет в балете и опять-таки балет-маскарад, но лишь подчиненный утонченной колористической игре, нежнейшей живописной гамме. Тут все было неожиданно, и прежде всего бело-синие цвета костюмов. Они задавали необходимый цветовой контраст – по отношению к господствующим цветам, в блистающий, карбидный, хоть и несколько нервный мир «Спящей красавицы» внося зримое ощущение гармонии и покоя. А когда вальсирующие взрослые участники расступились и в образовавшийся коридор вступили парами дети, одетые во что-то алое, что-то похожее на маков цвет, – палитра вальса заиграла особенно весело, метафора райского сада возникла сама собой, и замечательный по своей простоте замысел Всеволожского-Петипа открылся для всех, кто умеет видеть

Да, конечно, феерия, фантастически яркие камзолы, золото, серебро, бархат, атлас о костюмное щегольство слепит глаз и существует само по себе, как необходимое условие, необходимая принадлежность жанра. Раз феерия, значит так должно и быть, феерия не может быть тусклой. Но ведь здесь не только условный декоративный прием, здесь точный художественный образ. Щегольские костюмы, предложенные Всеволожским не из чистого театрального щегольства, а потому что в спектакле их носят щеголи – подлинные персонажи балета. Щеголи все здесь – и четверо принцев, старающихся друг друга перещеголять, и четверки экзотических гостей в финальном апофеозе, и блестящие феи драгоценных камней, и сама злая фея Карабосс, появляющаяся в элегантно-инфернальном черном плаще, с кошачьим силуэтом на горбатой спине и с красивым (как в романе Булгакова) подбоем.

А в вальсе нам представлен совсем другой персонаж – из той же эпохи, хоть и из несколько другой культуры. Девушки в синих беретах, белых платьицах, синих передниках-фартучках и синих чулках – это же коллективный портрет «прекрасной садовницы», «la belle jardiniere», той самой пленительной чаровницы, которой посвящено так много стихов, музыки и картин и в которой поэты, музыканты и живописцы галантного века видели воплощение подлинной красоты, естественности и свободы.

Прекрасная садовница (la belle jardiniere), предшествующая выходу Авроры (la belle au bois dormant), есть, конечно, ее отражение, ее предвосхищенный след, или, иначе, ее предвосхищенный образ. Невидимая граница между ней и щеголями- кавалерами проведена, и поразительно, что эту идею осуществил не только поэт-хореограф Мариус Петипа, но и художник Иван Всеволожский, он же директор Императорских театров.

Кто же такой Всеволожский – самая интригующая фигура из всех создателей представленного действа? О Петипа мы многое знаем, о декораторах-академиках и профессорах знаем кое-что, а о Всеволожском-художнике и даже о Всеволожском администраторе не знаем почти ничего – кроме того что он был важный сановник и велел подавать себе карету, когда выезжал из дома, на правом углу Театральной улицы (ныне улица Росси) в канцелярию дирекции Императорских театров, на левом углу той же улицы (там теперь Театральный музей и Театральная библиотека). Расстояние всего в двадцать метров или в тридцать шагов, но положение обязывало, noblesse oblige, что в переводе Николая Макарова, автора знаменитого словаря (изданного в год премьеры «Спящей») означает: «дворянство налагает известные обязательства». Всеволожский и сам являл собою это понятие «noblesse», и всячески стремился сохранить за ним уходящую историческую роль, культурный престиж и эстетическую ценность, «Спящая красавица» была задумана во славу «noblesse», во славу дворянских форм жизни. Всю эфемерность «noblesse», как реальной исторической силы Всеволожский, по-видимому, хорошо сознавал, – по- этому и избрал сюжет с уколом веретена, столетним сном, вмешательством фей и, пробуждением от поцелуя. Поэтому была поставлена сказка. Тем более Всеволожский хотел придать скромной сказке внушительное великолепие и несказочный, почти что эпический масштаб, с чем Чайковский и Петипа справились превосходно. Да и сам Всеволожский так вырядил «noblesse», что ощущение вечного праздника возникает с первых же минут, – такого праздника, который переживет любое злосчастье. «Спящую красавицу» наполняет прямо-таки героический пафос народных вещей: роскошь для Всеволожского – защита от невзгод и даже условие разумной жизни; И соответственно, Всеволожский-рисовальщик и модельер любил яркий роскошный цвет, интенсивный богатый колорит, чистую краску. Что-то дикарское в этом, конечно же, есть, есть какая-то толика вызывающе яркой архаичной палитры. Но разве не сходной палитрой очаровал Пикассо, когда создал костюмы к мясинской «Треуголке»? К «Треуголке» у Дягилева, следует уточнить, и саму эту палитру можно назвать дягилевской без особой натяжки. И разве не сам Всеволожский демонстрировал утонченный колористический вкус, конструируя костюмы вальса, пажей и фрейлин? К тому же костюмы «Спящей красавицы» исторически верны и вместе с тем, а может быть Именно потому, предельно, даже немного утрированно театральны. От версальской noblesse до гистрионов всего один шаг, и некоторый арлекинный узор заметен то тут, то зам, так что вся эта пестрая амальгама расшитых камзолов и нескромных цветов временами кажется костюмной арлекинадой. И уж совсем театральны пышно-экзотические наряды четырех кадрилей в апофеозе, прямо вышедшие из комедий-балетов Люлли и Мольера. Об этих кадрилях (турецкой, индийской, американской и римской), конечно же, вспоминал Мейерхольд, когда вместе с Головиным начинал работать над мольеровским «Дон Жуаном». Еще раз повторим наш вопрос Всеволожский – предшественник «Мира искусства»? Почему бы и нет, эту преемственность удостоверил сам Бенуа, великий поклонник декоративного образа «Спящей». Но мало того, в сцене нимф (мы их по привычке называем нереидами) Всеволожский допускает вполне декадентскую вольность, нарушающую его стиль «noblesse»: отчасти болотной расцветки, покрытые то ли водорослями то ли опавшей листвой; некий намек на русалку-утопленницу можно прочесть, и поразительно, что жизнерадостная Диана Вишнева, танцуя сцену, восприняла этот намек и горестным танцем, и слабым жестом протянутых рук осторожно наметила силуэт брошенной и уносимой русалки.

Но остановимся на короткое время, чтобы назвать и другие имена. Все то костюмное великолепие, которое продемонстрировал балет, воссоздано руками великолепных мастериц под руководством Елены Зайцевой, умнейшей художницы, отчаянной спорщицы и очень грамотного человека. Ведь именно Елене Зайцевой пришлось, полагаясь на свою интуицию, расшифровывать не один старый эскиз, точно так же, как Сергею Вихареву пришлось расшифровывать записанный по системе Степанова хореографический текст, а художнику Андрею Войтенко – расшифровывать эскизы декораций, добиваясь безошибочно точных тональных решений.

Восстановленная сценография «Спящей красавицы» – одна из самых больших неожиданностей спектакля. Пятеро мастеров-декораторов (ситуация, обычная для тех лет) действовали как один что само по себе не слишком обычно) и создали осмысленно цельную декоративную сюиту. Она основана на двух темах, на образах леса и дворца, но краешек леса сначала чуть виден в проеме арки, и лишь затем лесной массив заполняет все большее и большее пространство сцены. Напомним, что по-французски балет называется «Красавица в спящем лесу» (как и сказка Перро, как и было напечатано в правой колонке премьерной афиши). Спящий лес – грандиозная метафора, возвышенная поэтическая идея. А дворец, каким его написали Генрих Левот, Иван Андреев, Константин Иванов и Матвей Шишков, – это красивейший тронный зал, красивейший парк, красивейшая эспланада. И когда по ходу спектакля, от акта к акту, сказочный лес разрастается вокруг сказочного дворца, чтобы спасти и защитить его от безобразия и смерти, наивная феерия получает некоторый сверхдекоративный смысл, а сценографически сюита становится образом одушевленной природы.

Но и каждый акт по отдельности хорош, хотя эскизы написаны в старинной, академической, доимпрессионистской манере. Привычной остро- ты в них нет, хотя есть непривычная гармоничность. Они блистательны и умиротворены, как музыка феи Сирени и как архитектурно-пейзажные полотна французских художников круга Пуссена, на которых изображен полдень. Каждый декоративный пейзаж полон полуденного блеска и полуденной тишины, и каждый дворцовый интерьер воспринимается как живая картина.

Вот, наконец, точное слово. Петипа выстраивал балет, как художник компонует картину. Гениальный мастер динамических нарастаний время от времени, и не только в финалах отдельных сцен, останавливает движение и показывает изумительно красивые, картинные статические мизансцены. Небольшие паузы конструируют балет, как и большая пауза – в сто лет, положенная в основу сюжета. Абсолютное единство содержания и приема, удивительное даже для Петипа: картинный стиль, стиль Лоррена или Ватто, требует сказки Перро, сказки о девушке в спящем лесу, о спящих придворных и спящем огне в камине.

Эта мизансцена, созданная вдохновением Константина Иванова и Мариуса Петипа, напоминает уже не о Мейерхольде и Головине, но о Станиславском и Метерлинке. О «Синей птице» вспоминаешь вообще не раз, особенно когда на сцену выходит Голубая птица.

А ведь несколько лучших статических мизансцен, так называемых «групп» по номенклатуре старинного театра, совершенно намеренно введенных Петипа – и для того, чтобы создать эффект старины, и для того, чтобы поддержать метафорическую фабулу сна и остановки жизни, – в недавнем прошлом были из спектакля безжалостно удалены: они же задерживали спектакль, они же выстраивались совсем по старинке – как можно?!

Режиссуру Петипа Сергей Вихарев восстановил, как и собственно хореографический текст, собственно танцы. В самом общем плане можно сказать, что Вихарев защищал Петипа от произвола времени, произвола редакторов, произвола балерин, стремившихся приспособить хореографию к своим возможностям и своим привычкам. В результате нарушалось главное: ансамблевая стройность и абсолютная хореографическая логика позднего Петипа, не слишком заметная на неопытный взгляд и скрытая за изысканной вязью очень сложных построений. В жертву ансамблевой логике Петипа приносил очень многое, едва ли не все. Вихарев поступал точно так же. В сцене охоты уже не танцует принц Дезире, и вариация Феи Сирени идет в редакции оригинала.

Ее очень хорошо станцевала Вероника Парт. Она вообще уловила общий картинный смысл постановки.

Как и многие феи: Майя Думченко, Яна Сели- на, Элла Тарасова, Ислом Баймурадов.

Как и сама Аврора – Диана Вишнева, я видел только ее, на премьере.

Не ошибусь, если скажу, что в этом тоже заслуга Вихарева, реставратора и режиссера. Откровенно признаюсь: серьезных претензий к нему у меня лично нет. Всего лишь отдельные замечания на полях, и я выскажу их при встрече.

В заключение несколько более общих слов. Этот грандиозный спектакль-парад прямо- таки вызывающе противостоит едва ли не основной культурно-эстетической тенденции XX века. Тенденция эта проста, всем знакома и означает господство стандарта. Мы все подчинились ей – по соображениям практической выгоды, экономии художественных средств, а также средств материальных и из потребности в простоте, ясном художественном порядке. С точки зрения стандарта любой сложно построенный костюм «Спящей», а тем более – весь ее фантастически разнообразный гардероб есть, конечно, прямой вызов, скандал, пощечина утвердившемуся общественному вкусу. Нечего удивляться, что общественный вкус возроптал, К единообразию и убожеству общественный вкус кое-как приучил себя, а от многообразия и избытка давно отвык и, встретив такое, посчитал себя совсем сбитым с толку. Й, разумеется, оскорбленным. А ведь Всеволожский лишь довел до видимого предела то, что сочинил Петипа, у которого и четыре не вполне тождественных жениха, и три ансамбля вовсе не схожих фей, да и сами феи в Прологе и в последнем акте в большей или в меньшей степени индивидуальны, имеют сольную вариацию и собственное имя.

Вызов «Спящей» был поддержан мирискусниками во главе с Александром Бенуа, а для Дягилева стал непререкаемым внутренним законом. Все двадцать лет существования дягилевской антрепризы прошли в сражении за уникальность: неповторимым должен был быть каждый сезон, каждый спектакль, каждый персонаж и – как у Всеволожского – каждый костюм каждого персонажа. Носитель стандарта – классический кордебалет – был умален в своих правах, униформа стандарта – классическая пачка – была почти выброшена из гардероба. И все ученики Дягилева пошли по этому пути, приняли эту романтическую установку. Все, кроме самого гениального ученика – Баланчина, к тому же самого практичного, самого делового. Баланчин не стал напрасно спорить с веком, да и с американской цивилизацией и ее правилами игры, распространил принцип внешней унификации и на солистов, и на кордебалет, но хореографию выстроил на свой лад, и там, в глубине баланчинских хореографических структур, была сфера «тайной свободы», завещанной XX веку кумиром юности Баланчина – Александром Блоком.

Таким был – схематически представленный – путь от «Спящей красавицы» до «Кончерто барокко» или «Симфонии до мажор», и теперь именно стилистикой зрелого Баланчина, стилистикой унификации и чистого танца, стараются побить старую «Спящую красавицу», забывая (или не зная того), что именно «Спящую красавицу» Баланчин ставил выше других балетов Петипа и даже подчеркнуто использовал ее открытия – например, ансамбль драгоценных камней – в своих собственных постановках.

До недавнего времени казалось, что именно Баланчин обозначил путь балетного театра в XXI век и путь балета в XXI веке. Теперь же возник и другой ориентир – «Спящая красавица» Всеволожского-Петипа, поставленная на пороге уходящего ныне века.