

Вадим Гаевский

сторонние встречи

Театральная серия

Вадим Гаевский

Потусторонние встречи

«НЛО»

2019

УДК 792.036"200"
ББК 85.33(0)64

Гаевский В. М.

Потусторонние встречи / В. М. Гаевский — «НЛО»,
2019 — (Театральная серия)

ISBN 978-5-4448-1046-0

Книга написана известным историком драматического и балетного театра, литератором-эссеистом В. М. Гаевским. Первая половина книги отдана двум историко-балетным исследованиям, одно из которых посвящено балету «Жизель», а другое – его авторам, Коралли, Перро и главным образом Мариусу Петипа. Вторая половина книги посвящена важнейшим событиям в балете и драматическом театре Москвы, Ленинграда и Парижа, случившимся сто лет спустя после создания «Жизели». Объединяет обе части вынесенная в заголовок тема потусторонних встреч, волновавшая и вдохновлявшая великих поэтов-романтиков первой половины XIX века, а в XX веке превратившаяся из поэтически-метафорической в трагически реальную. В последней части рассказывается о книгах писателей, прямо или косвенно, своей жизнью и своим творчеством связанных с этой трагической темой.

УДК 792.036"200"
ББК 85.33(0)64

ISBN 978-5-4448-1046-0

© Гаевский В. М., 2019
© НЛО, 2019

Содержание

Предисловие	6
Кепи Акимова	7
Пачка Спесивцевой	9
Часть I. Время «Жизели»	12
«Жизель» и «Гамлет»	14
Жизель, или Вилисы	16
Парижская вилиса. Петербургская вилиса	17
Двухактный балет	18
Первый акт. Шпага Альберта	19
Первый акт. Pas ballotté Жизели	21
Второй акт. Арабеск вилисы	23
Второй акт. Кода гран-па	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Вадим Гаевский

Потусторонние встречи

© В. М. Гаевский, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

*Памяти Наташи Бессмертной, лучшей отечественной Жизели
своей эпохи*

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 Коралии, 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 подробнее.

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 издавша 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 Акимов-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 Акимов 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 гонорах – 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, привнося 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 дансантий 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 сво-

его 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 представляла 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 вожделений. А пачка Спесивцевой как бы из воздуха сотворена, как бы наполнена воздухом, как бы рисует по воздуху свои удлинненные полуovalы. 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, это был побег, хотя и устроенный как командировка) стоит не кто-нибудь, а сам этот неистовый искушитель, 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.

Часть I. Время «Жизели» Париж – Петербург

Время «Жизели» – это время рождения современного классического балета. Можно назвать точную дату, когда это произошло: 28 июня 1841 года. В тот вечер на сцене Королевской академии музыки и танца (парижская Опера на улице Ле Пелетье) состоялась премьера романтического балетного спектакля под двойным названием «Жизель, или Вилисы». И, стало быть, здесь пролегла граница между старым и новым балетом, если распространить на первую половину XIX века понятия, популярные в первое десятилетие XX века. Но нужно, конечно, следуя сложившейся традиции, эту границу отодвинуть на девять лет назад, в 1832 год, когда на той же сцене парижской Оперы появилась легендарная «Сильфида». Школа нового сильфидного танца, схема нового двухактного спектакля (первый акт – полихромный, полубытовой, второй акт – полуфантастический, монохромный, белый) да и сам этот удивительный белый балет – все это было найдено и показано в «Сильфиде». Но, как и некоторые гениальные художественные прозрения, спектакль недолго просуществовал, и из истории балетного театра его вытеснила именно «Жизель», многим, даже очень многим обязанная «Сильфиде».

Тому было немало причин, поскольку это совсем разные балеты. И прежде всего совсем разные мифологические образы, создающие сюжет: шотландские сильфиды и славянские вилисы. Сильфиды – образ лесной, поднебесный, воздушный и в большой мере дневной; вилисы – образ ночной, замогильный и потусторонний. В одном случае романтическая идеальность, в другом случае романтическая inferнальность, в обоих случаях две стороны романтического мироощущения и романтического искусства, светлая и темная, просветленная и затемненная, не отделенная от тьмы. Само это качество просветленности возникло в балете именно здесь, в «Сильфиде», прямым хореографическим воплощением чего и стал белый балет. А качество затемненности возникает в «Жизели» – как внутренняя подоснова белого балета. Просветленный белый балет присутствует и тут, но, в отличие от «Сильфиды», он полон мрачных тайн и темных страстей, до поры до времени подавленных, до нужного момента скрытых.

Эта двойственность заложена в спектакль изначально. У истоков «Жизели» два вдохновенных писателя, два великих поэта: Генрих Гейне, рассказавший предание о вилах-вилисах, танцующих в ночи, и Теофиль Готье, привнесший туда повествование о великой любви, которая сильнее смерти. Это два типа романтического поэта: немецкий и французский – первое, что нужно сказать, разочарованный и очарованный, что не менее важно. Генрих Гейне во власти средневекового предания, как и всякий немецкий романтик. В своей книге «О Германии» Гейне описывает «сказание о призрачных танцовщицах, известных под названием вил. Вилы – невесты, умершие до свадьбы... Лица, хотя и бледные как снег, юны и прекрасны, они смеются так жутко и весело, так кощунственно очаровательно, они кивают так сладострастно-таинственно, так заманчиво, и никто не в силах устоять против этих мертвых вакханок»¹. Здесь почти вся горькая лирика Гейне: обманная красота, кощунственная женская прелесть. И почти всё – о его любовной драме.

А Теофиль Готье, прочитав строки Гейне, сразу понял, какой можно сочинить балет, и тут же начал писать либретто под названием «Вилисы». Но быстро осознав свою неготовность, призвал на помощь профессионального либреттиста Жюль-Анри Сен-Жоржа, не забыв при этом об интересах будущего балетмейстера Жана Коралли; сообщая с ними создал либретто двухактного балета, где исходным сюжетом стала человеческая история обманутой, но не умер-

¹ Цит. по: Слонимский Ю. Жизель. Л.: 1969. С. 4.

шей любви, где вместе с фантастическими вилисами появилась реальная девушка Жизель и где, стало быть, главную роль могла бы получить необыкновенная Карлотта, которой Готье был всерьез очарован.

Нельзя, конечно, сводить рождение великого балета к личным обстоятельствам первых авторов его, но все-таки не лишне напомнить и повторить: разочарованный возлюбленный поведал о вилах-вилисах, очарованный возлюбленный сочинил историю Жизели.

Эта сложная конструкция романтического мифа, эта двойственная атмосфера разочарованности-очарованности, эта комбинация просветленности и тьмы, по-видимому, и обусловили перевес «Жизели» над «Сильфидой». Великий спектакль Тальони мог показаться и слишком идилличным, и слишком однозначным. А взяв за основу тальониевский белый балет, создатели «Жизели» пошли дальше. «Жизель» оказалась и более содержательной, и более долговечной. Но, впрочем, обреченной на исчезновение была и она, поскольку, как и «Сильфиду», ее слишком многое привязывало к времени создания, к 30–40-м годам XIX века. К великой, но тоже недолговечной эпохе парижского театрального романтизма. Так, повторяю, должно было произойти; так, в сущности, уже и произошло – после 1864 года, года последних спектаклей «Жизели» на парижской сцене. Если бы не вмешательство Провидения, роль которого взял на себя живой, умелый и отважный балетмейстер и гениальный реставратор Мариус Петипа, спустя двадцать лет ожививший в Петербурге полуисчезнувший, полуистлевший, отчасти архаический балет, преобразовав его, модернизировав его, приведя в соответствие с актуальными нормами наступившей новой балетной эпохи. А точнее сказать, продемонстрировав эти самые созданные им актуальные нормы. Парижский романтический спектакль сохранил все очарование свое, но приобрел некоторые великолепные черты и некоторые ясные формы петербургского балетного неоклассицизма. И дату премьеры петербургской обновленной редакции – 2 февраля 1884 года – можно считать датой второго рождения неумирающего балета. С тех пор «Жизель» пережила свое время, свой век и даже последующий век и стала самым репертуарным балетом XX века.

«Жизель» и «Гамлет»

В своей книге «New complete stories of the Great Ballets», написанной совместно с Ф. Мейсеном, Джордж Баланчин сравнил «Жизель» с шекспировским «Гамлетом» – по их исключительной популярности и такому же исключительному, совершенно особому месту в театральном искусстве. Когда-то меня поразили эти слова: гениальный создатель бессюжетных балетов XX века воздаст должное гениальному сюжетному балету XIX века, приравнивая балетный спектакль к трагедии Шекспира. Немногословный Баланчин, как всегда, афористичен, глубок и точен. Рассуждает он и как практик-профессионал, и как художник-мыслитель. Шекспировский «Гамлет» вспоминается им потому, что роль Жизели для танцовщицы-актрисы такая же заветная, единственная в жизни роль, как роль Гамлета для драматического актера. И такое же событие, если, конечно, оно происходит. Великих исполнительниц партии Жизели немного (все они наперечет), как и великих исполнителей роли Датского принца. Сразу приходит на ум совпавшее по времени выступление Михаила Чехова в «Гамлете» в Москве и Ольги Спесивцевой в «Жизели» в Петрограде. Сразу вспоминаешь почти одновременное выступление Владимира Высоцкого в «Гамлете» на Таганке и Натальи Бессмертной в Большом театре в «Жизели». Может быть, случайное совпадение, а может быть, и нет, не случайное, может быть, и вправду существует некая скрытая близость драматической пьесы и балетного спектакля. И там и там – и это первый, самый доступный уровень театрального сюжета – мучительная неспособность понять и принять внезапно открывшуюся жестокую правду жизни. С одним лишь различием: драматург-елизаветинец представляет трагедию, не слишком щадя наши чувства, а режиссер-балетмейстер в предсмертной сцене трагического безумия изображает «не смерть, но муку», как бы следуя Пушкину, а не Шекспиру, избегая жестоких подробностей, но очень точно.

Если же погрузиться на более глубокий уровень сравниваемых сюжетов, то и там и там видим схожую двойственность, разрушенную целостность мира. В «Гамлете» это показано появлением Духа, Призрака отца в ночном, но реальном Эльсиноре. В «Жизели» это же демонстрируется явлением во втором акте призрачного ночного «белого балета», сменяющего дневной – и реальный – праздник. И там и там действие создает текст, уникальный словесный текст «Гамлета», уникальный хореографический текст «Жизели» – тот самый «белый балет», высшее достижение романтического балетного театра. И наконец, самое существенное: и там, и там в центре идеальная личность с возвышенным, но растерзанным сознанием, роковыми обстоятельствами поставленная между двух миров, этим и тем, реальным и потусторонним.

Гамлет и Жизель, да, конечно, они два заглавных героя трагедии и балета. Но, может быть, используя несколько вольно аналогию, предложенную Баланчиным, скажем иначе: Гамлет и Офелия, балетная Офелия, которую мы видим в танцах Жизели. Тут даже ситуация совпадает: обе невесты, влюбленные в предполагаемых женихов, обе полны несказанной и незащитной чистоты, обе легко гибнут, столкнувшись с грязью, обманом и ужасом жизни. Обе безумны. Сцена обезумевшей поющей Офелии, хотя и не показанная, но рассказанная – по законам елизаветинского театра, – самая поэтическая картина, когда-либо придуманная в искусстве. Сцена обезумевшей Жизели – самая волнующая из всех подобных сцен, когда-либо показанных в театре. Но, повторим, в ней тоже есть легкость, пушкинская легкость, есть поэзия, пушкинская поэзия, есть пение, хотя и надломленное, пение в жестах. А во втором акте, в акте вилис, Жизель-вилиса, попеременно возникающая из разных кулис, тоже ведь не вовсе избавилась от безумия конца первого акта (чуткие танцовщицы иногда это сознают), но тоже окружает неисчезнувшую безумную боль печальной поэзией нежнейших поз и бесшумных бесплотных движений.

Стало быть, Офелия, стало быть, Офелия-Жизель, стало быть, романтическая трагедия, не такая уж далекая от ренессансной трагедии Шекспира. С «Гамлетом», однако, все понятно, но назвать трагедией легкокрылую «Жизель»? Не слишком ли это утяжелит невесомый белотюниковый спектакль? Достаточно ли для этого страшной развязки в финале первого акта? По-видимому нет, если бы дело ограничивалось лишь подобным финалом. Ведь сходным образом завершались и романтические мелодрамы. «Жизель» именно трагедия, а не мелодрама, хотя трагедийная атмосфера далеко не сразу наполняет ее; поначалу здесь легкая идиллия, любовная игра, сельский осенний праздник. Но с первого же эпизода, совсем незаметно для персонажей, чуть более заметно для зрителей, действием начинает управлять то, что и является основой классической трагедии, а именно – неостановимый ход событий. Персонажам это, повторяю, почувствовать не дано, персонажи действуют по своей воле, по своей прихоти или подчиняясь своим страстям, но часы урочные уже включены, и скрытая логика неотвратимости начинает действовать с первых же сцен, начинает диктовать волю судьбы, немилосердную волю. В начальном эпизоде мнимый Альберт-Лойс прячет в сторожке свою шпагу, думая о предстоящей желанной встрече и не желая задумываться об отдаленных последствиях – как почти любой молодой человек его возраста и его круга. Между тем путь туда, к неотвратимым последствиям, уже открыт, и как раз шпага, красивая шпага, сыграет свою роль судьбы – мы к этому еще вернемся. А во втором, чисто хореографическом акте неостановимый ход событий выявляет себя открыто, притом дважды, в двух развернутых па – гран-па вилис и па-де-де Жизели и Альберта. И наиболее очевидно – в знаменитой коде гран-па, в которой три четверки танцовщиц-вилис в арабесках движутся справа налево навстречу трем четверкам вилис, движущихся слева направо, так что столкновение неизбежно и таинственный образ неотвратимости демонстрирует себя наглядно. Так же как таинственный образ судьбы, получивший здесь, в акте вилис, зримые очертания арабеска. Но к этому мы тоже еще вернемся. Пока что скажем, что вилисы – коллективный персонаж балета «Жизель», столь же значимый и столь же заглавный, как и сама героиня. На премьере 1841 года афиша выглядела так: «Жизель, или Вилисы».

Жизель, или Вилисы

В то время, а именно в 1820–1850-х годах, в Париже подобные двойные названия были в ходу, но они несли другой смысл – второе название, подчиненное, дополняло или разъясняло первое название, основное: «Кардильяк, или Квартал Арсенала», «Тридцать лет, или Жизнь игрока» в драматическом театре, «Катерина, или Дочь разбойника», «Марко Спада, или Дочь бандита» в театре балетном. Тогда как в случае «Жизели» все обстояло по-другому. Первое название противостояло второму, даже сталкиваясь со вторым, обозначая единственный в балетной истории конфликт балерины и кордебалета. Кордебалет стремится поглотить балерину и подчинить ее танец себе. Балерина стремится вырваться из незримых тисков кордебалета, станцевав собственный, а не навязанный танец. У кордебалета своя хореографическая партия – чего не было никогда и никогда больше не будет, своя театральная роль и свое коллективное имя. А Жизель, поднятая из могилы Жизель, увидев пришедшего к этой могиле тоскующего Альберта, как бы вновь обретает и свое имя, и свою любовь, чтобы – в споре со всем станом потусторонних воительниц-вилис, подчиняясь и не подчиняясь воле старшей вилисы и найдя в душе какие-то неведомые силы – на одну ночь стать прежней Жизелью, но и новой Жизелью, женщиной-спасительницей, полной прощения и заботы.

Тут, во втором акте, сталкиваются два представления о предельных возможностях непосредственно женской судьбы: сверхчеловеческой красоты, сверхчеловеческой жестокости, сверхчеловеческого фанатизма – у вилис, и высшей человечности – у Жизели. Здесь, переводя наши рассуждения на более современный язык, сталкиваются послефрейдистские и дофрейдистские представления о женской сущности и о женской власти. Мы видим взрыв женской подавленной агрессивной сексуальности, здесь, в потустороннем мире, получающей особые права, и взлет женской душевности, здесь тоже ничем не стесненной. Здесь Фрейд подтвержден и Фрейд опровергнут.

А в конкретном драматургическом и формальном смысле противостояние, заявленное в заголовке балета, означало противостояние двух актов – первого акта, акта Жизели, и второго акта, акта вилис, а также противопоставление двух главных образных знаков – шпаги и арабеска.

Парижская вилиса. Петербургская вилиса

Но прежде чем рассказать об этой шпаге и об этом арабеске, а также о двухактной модели романтического балета, продолжим ненадолго предыдущую главку и поясним, чем парижская вилиса отличалась от петербургской вилисы, потому что в этом одно из двух основных различий парижской и петербургской редакции балета. Второе отличие касается формальной структуры гран-па вилис, о чем будет сказано позже.

Вилисы парижского оригинала 1841 года не многим похожи на вилис петербургской копии 1884 года. В репетиторе для двух скрипок, описывающем парижский спектакль (речь о котором тоже еще впереди), о гран-па вилисах говорится лишь односложно: «кордебалет танцует» или просто-напросто «кордебалет»; зато сцена вакханалии представлена более подробно, дважды написана фраза: «сатанинский смех», «сатанинский смех вилис». Сатанинский смех – типичная подробность именно романтического театра, типичная характеристика именного infernalного персонажа. Знаменитые актеры романтической эпохи и романтического репертуара – Эдмунд Кин в Лондоне, Антуан Фредерик-Леметр в Париже, Павел Мочалов в Москве – все потрясали зрителей своим infernalным смехом. Сразу приходит на ум знаменитая статья Белинского о мочаловском Гамлете: «Вдруг – Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перешел на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывами адского хохота. Нет, если бы по данному мановению вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, – и тот показался бы смехом слабого дитяти, в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом!» Редкий случай, когда стилистика и фразеология критика идеально совпадают со стилем и приемами актера; сама же статья Белинского написана в 1837 году, после московской премьеры.

Однако в 1884 году, тем более в Петербурге, такое увидеть было невозможно. Романтические актеры еще громыхали в провинции, их нелегкие странствия описал А. Островский в знаменитой пьесе «Лес», а в петербургском драматическом театре доживала классицистская традиция, которой когда-то восхищался Пушкин. Вот его слова, написанные в начале 1820-х годов, посвященные трагедийной актрисе Екатерине Семеновой и совсем не похожие на восторженные тирады и восклицания Белинского, посвященные трагедийному актеру Павлу Мочалову: «Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный...». «Орган» – это голос, декламация, манера речи, что относится лишь к драматическому театру, но начальные пушкинские слова, без сомнения, применимы к балетному театру и, более того, дают ключ к разгадке его долголетия и художественной власти. «Благородство одушевленных движений» – это стиль петербургской балетной школы, это стиль петербургского неоклассицизма, это стиль бедной Жизели и властной старшей вилисы. Это, наконец, стиль исполнения петербургского арабеска.

Двухактный балет

Эта конструкция была изобретена Филиппом Тальони в 1832 году для постановки «Сильфиды», повторена в «Жизели» и, по существу, больше не повторялась. Все ее возможности были исчерпаны тогда же, в 1841 году, все скрытые театральные эффекты. И главный среди них – нарушение единства времени, что создавало сильнейший контраст, контраст времени дневного и времени ночного. Первый акт «Жизели» – дневной акт, второй акт «Жизели» – ночной акт; в этом выразила себя и французская дневная мифология, и немецкая ночная мифология – два мифа романтического искусства. День праздничен, ночь призрачна – вот формула романтического балета, реализованная в «Жизели» с классической простотой, в кристальной форме. Так сочинено либретто балета, так срежиссирован и весь балет. В первом акте празднично принаряженные девушки-пейзанки, полные сверкающей энергии и бьющих через край жизненных сил, празднуют завершение сбора винограда – винограда, не чего-либо еще. Во втором акте призрачные вилы, сбросив невесомые кладбищенские покрывала-вуали и оставшись в белом одеянии, исполняют свой лунный обряд, поклоняясь луне и почти растворяясь в лунном сиянии очень чистом, очень жестоком. А в центре, посреди двух этих миров – опять-таки неотчетливо вспоминается Гамлет посреди этого и того мира – юная девушка Жизель, влюбленная в танец, счастливая в танце, почти опьяненная им, но уже тронутая лунным сиянием, уже слышащая пугающие призывы *оттуда*.

Рассмотрим оба акта более внимательно и более подробно.

Первый акт. Шпага Альберта

Первый акт настолько естественно сложен, настолько последовательно идет от беззаботного начала к безутешному концу, что не слишком разборчивый зритель и не сможет его по достоинству оценить: никаких эффектных сцен, никаких внезапных неожиданных поворотов. Страшный поворот, конечно же, есть, но он подготовлен всем предыдущим и совсем не внезапен. Эффектная, даже эффектнейшая сцена тоже, конечно, есть – сцена сумасшествия и смерти Жизели, но она поставлена с таким режиссерским совершенством и так в самом деле страшна, что и не хочется называть ее эффектной. Между тем именно неэффектность первого акта и есть его главное открытие, прорыв в какой-то неизведанный художественный мир, в какую-то новую постромантическую стилистику – стилистику достоверности, которая придет в балетный театр гораздо позднее. При том, однако, что весь первый акт, не только его финал, принадлежит именно романтическому театру – но не своей внешней стилистикой, а своим внутренним фатализмом. Еще раз повторим, еще раз восхитимся, еще раз ужаснемся: естественный ход событий от радостной безмятежности к роковому концу, естественный ход неотвратимых событий или, еще короче, естественная неотвратимость. Уже в самом начале, в тройной экспозиции, в последовательном появлении трех главных героев – Лесничего, перодетого графа Альберта-Лойса и Жизели завязывается узел, который не развязать, который начинает стягиваться и приводит к неизбежному финалу. По существу, житейская история – не первая и не последняя в этом роде, в которой доверчивая влюбленность, легкомысленное увлечение и столь же легкомысленный обман и, наконец, слепая ревность и мстительный смертельный удар – все сплетено неразрывно, все действует наверняка, все лишено какой бы то ни было роковой окраски и какого бы то ни было театрального произвола, тем более намеренной театральной игры, а между тем все здесь присутствует – исподволь, но и наглядно – и рок, и театральность, но в виде реальных предметов. Предметы весьма распространены в обиходе, в старинном и современном быту, а в то же время являются неотъемлемой частью классического театрального реквизита: дамское ожерелье и мужская шпага. И, конечно, тут не только театральный реквизит, тут реквизит всей романтической литературы: подвески королевы и шпага д'Артаньяна сразу приходят на ум как художественные знаки эпохи.

Ожерелье и шпага – вот украшения и вот действующие двигатели интриги спектакля. У них своя функция, своя роль, своя партия в режиссерской партитуре первого акта. Партия ожерелья не так велика, она разыгрывается в двух сценах после середины акта. Партия шпаги как никогда велика, она больше значит, чем платок шекспировской Дездемоны или браслет лермонтовской Нины. Она начинает играть с первых же сцен, когда мнимый Альберт-Лойс отстегивает шпагу и отдает ее оруженосцу, чтобы тот спрятал ее в сторожке. Эта спрятанная шпага тоже играет, играет почти весь акт, тем более что Альберт-Лойс по привычке пытается выхватить ее автоматическим жестом руки, выдавая себя и подчиняясь охватившему его гневу. Но главная сцена у шпаги еще впереди, и главная функция шпаги еще не раскрыта. Этих функций у шпаги несколько, и можно лишь оценить остроумную находку либреттистов, позволившую рассказать о многом с помощью одного предмета. Это, во-первых, и в самом деле украшение акта – красивая, в драгоценных камнях дворянская шпага, необходимая подробность дворянской экипировки и дворянского этикета. А во-вторых, блестящий и ясный способ представить подлинный образ Альберта-Лойса, его дворянское происхождение, его графский (или герцогский) титул. И, в-третьих, понять его подлинное желание – не соблазнить наивную девочку, а, сняв шпагу, освободить себя и от этой экипировки, и от этого этикета, на короткое время почувствовать себя на воле. Наивная девочка не подозревает в нем негодяя не потому, что наивна, а потому, что он и в самом деле не бессердечный негодяй, не опытный совратитель, он сам достаточно инфантилен. В дальнейшем действии функция шпаги претерпевает

ряд метаморфоз, пока не наступает главный и самый волнующий эпизод, пока шпага не оказывается в руках Жизели. Она пытается с ней играть, она пробует ею заколоться. Тяжелая шпага с длинным и острым клинком в слабых руках тоненькой девушки – это, конечно, поражающий режиссерский ход, ярчайшая метафора перевернутого сознания, перевернутого мира. Нечто подобное стало доступно в кинематографе век спустя, когда кинокамерой управлял оператор Урусевский. Странно сказать, что фильм «Летят журавли» играл в нашем прокате роль похожую на ту, что балет «Жизель» играл в нашем балетном репертуаре.

Первый акт. *Pas ballotté* Жизели

Партия Жизели очень сложна, такой сложной партии еще не случалось в классическом балете. Все строится на перипетиях психологических, танцевальных, жанровых, игровых. На резкой смене ситуаций и состояний. Сначала, в первом акте, в первой части его, это как бы типичная партия романтической комедии. Обыгрывается главная черта героини – непосредственность, легчайшие переходы от улыбки к слезам, от отчаяния к радостному веселью, та обаятельно-детская непосредственность, которую Жизель пытается скрыть, подчинив себя правилам хорошего тона, но которую утаить невозможно. Потом, во втором акте, это партия классической трагедии, главное в ней – печальная и прощальная умудренность. А в кульминации, в сцене сумасшествия, где и происходит перипетия-перелом, всяческий перелом, когда надламывается судьба, надламывается танец, надламывается жанр, – очаровательные подробности комедийного жанра предстают в некотором зловещем плане. Почти как пародия, почти как насмешка – так, по-детски, выглядит уже настоящее недетское горе.

Этот захватывающий эпизод делает, конечно, честь режиссуре балета и тому балетмейстеру-режиссеру, который поставил его. Здесь балет следует опере (ближайший пример – сцена безумия Лючии де Ламмермур), но оставляет оперу позади – настолько подробно разработан опаснейший эпизод, настолько он полон жестоким действием и далек от сентиментальной фальши. С каким искусством и с каким бесстрашием он, что называется, казнит душу.

Не менее выдающееся балетмейстерское достижение – короткий дансantный или, иначе, хореографический портрет заглавной героини. Он строится на прыжковой фигуре, называемой *pas ballotté* и напоминающей, как пишет А. Ваганова в своем учебнике, «качание вместе с волной». Тут же Ваганова говорит, что «это движение очень трудноисполнимое в его правильной форме», рассказывая о том, как его упрощают и как его исполнять, чтобы не лишить «первоначальной формы». Замечательно ясные и полезные рекомендации балерины, которая сама танцевала «Жизель» на своем прощальном бенефисе. От себя лишь добавлю, что *pas ballotté* – пример виртуозности, демонстрируемой не в турах и не на полу, к чему стремилась так называемая итальянская школа, а в воздухе и в прыжке, что характерно для так называемой французской школы, образцовым воплощением которой и осталась «Жизель», во всяком случае первый, парижский акт балета.

Наряду с технологическим описанием *pas ballotté* есть и другие, литературно-метафорические, тоже относящиеся к «Жизели». Автор наиболее известного – самый красноречивый аналитик-апологет классического танца Аким Вольтинский: «Что такое *ballotté*, это игриво-шаловливое, светски-болтливое и беспредметно-кокетливое, легкомысленно-грациозное движение, которым начинается один из лучших балетов в мире – „Жизель“? Сначала делается большой развернутый батман во вторую позицию...»² и т. д. Тут небесполезно напомнить, что Вольтинский, фанатичный патриот петербургской школы, достаточно скептически относился к французской школе и даже к самому Петипа, когда видел в нем носителя традиций именно этой школы («О гениальном человеке простительно и не страшно сказать, что он слегка протитуировал искусство танца, во всяком случае, он придал женщине балета галльские черты кокетливой Афродиты»³). Но в данном случае неуступчивый резонер и апологет всего чисто духовного и только духовного должен был признать очевидное и подчиниться обаянию искуснейшего па, изящнейшего танцевального рисунка. Может быть потому, что в памяти сохранилось выступление Анны Павловой, которую Вольтинский ставил выше всех других, а может быть, старый авгур, прощаясь с балетом, в последний раз вспоминал танец юной Ольги Спесивцевой,

² Вольтинский А. Л. Книга ликований. Л., 1925. Глава «Купе». С. 72.

³ Вольтинский А. Л. Проблема русского балета. Пг.: Жизнь искусства, 1925. С. 10.

самого сильного увлечения своей жизни. Возможно, что обожаемая Оля так и исполняла *pas ballotté*, пока вдохновенный учитель не стал внушать ей мысли об «апперцепции» и других тонких материях философии Канта, после чего она сблизилась с Борисом Каплуном, помощником Зиновьева, веселым авантурным прожигателем жизни (и, между прочим, построившим в Петрограде первый российский крематорий), и сбежала в Париж – к Дягилеву и Баксту.

Но помня и пояснения Вагановой, и описание Волынского, мы можем позволить себе увидеть в *pas ballotté* и, стало быть, в портрете Жизели некоторое хореографическое прозрение того, что в парижском искусстве возникнет спустя тридцать или сорок лет после премьеры «Жизели» и получит название – сначала кличку – импрессионизма. Игра танца на сцене, игра красок на холсте, игра жизни в балете и в живописи – это, конечно, Париж, один и тот же счастливый Париж, запечатленный поэтами-хореографами и поэтами-живописцами. Сама фраза Вагановой «качание вместе с волной» позволяет нам вспомнить, что «катания на веслах» – популярный мотив у Мане и других импрессионистов, а «Качели» – одна из самых знаменитых картин Ренуара.

Но это все первый парижский акт балета «Жизель», а *pas ballotté* – па первого акта. Второй, петербургский акт – совсем другой. Там нет ни счастья, ни радости, там все строится на коллизии па, на коллизии арабесков – холодных, бездушных и мстительных у вилис и рвущихся из мертвого холода у Жизели.

Второй акт. Арабеск вилисы

Если первый акт мы посчитали триумфом естественного, то второй – это, конечно, триумф сверхъестественного, триумф хореографии, триумф арабеска. У арабеска второго акта, как и у шпаги первого акта, несколько функций и роль тоже не одна. Вот эти роли: хореографическое обозначение вилисы – знак вилисы, хореографическое обозначение постороннего мира – знак потусторонности, хореографическое обозначение потусторонней власти. Власти вилис над живыми людьми, власти вилис над живыми чувствами, власти вилис над собственными страстями. Эту, повторим заветное слово, infernalную власть, власть арабеска, они – вилисы – демонстрируют в гран-па, и особенно выразительно в коде гран-па, чтобы затем, в неистовом хороводе, подчиняясь коллективному безумию (слепой след сцены безумия первого акта) и отбрасывая в сторону разумнейший арабеск, разыграть вакханалию, станцевать вакханалию, пережить вакханалию, одну из двух кульминаций второго акта.

А во второй кульминации, в па-де-де, Жизель и Альберт, танцуя адажио вместе, возвращают арабеску его подлинный смысл, его лирику, его вознесенность. Арабеск коды гран-па, как мы помним, словно придавлен к земле. Арабеск адажио па-де-де взлетает ввысь на высокой поддержке.

Второй акт «Жизели» – идеально выстроенный акт, непревзойденный образец композиции, не повествовательной, нарративной, а хореографической, конструктивной. При этом сюжет не исчезает совсем, не тонет в потоке танца. Он лишь играет по законам четырехчастного па, подчиняясь его структуре: выход-антре, адажио, вариации, кода. Подчиняясь его сменяющимся темпам: аллегро, адажио, аллегро, аллегро. Так построено и большое классическое па вилис, так построено и лирическое па-де-де Жизели и Альберта. Эти два па делят акт на две основные части, гран-па фактически начинает действие, па-де-де его завершает. Гран-па развернуто по всей сцене, используя скрытый эффект кулис, трех справа, трех слева, используя скрытые горизонталы. Из этих кулис по этим горизонталям последовательно, одна чуть опережая другую, выходят три правые и три левые четверки кордебалета. Повсюду четкие строгие линии, ненарушаемая расчлененность. Повсюду геометрия, идеальная геометрия, какой в реальной жизни не может быть и какая кажется потусторонней. Красивая геометрическая мизансцена возникает в начале гран-па – из двух симметричных, друг к другу повернутых ромбов. Еще более красивая, непостижимо красивая и динамическая, движущаяся мизансцена возникает в конце гран-па, об этом будет рассказано специально. И лишь однажды, в самый разгар действия, простое геометрическое построение кордебалета претерпевает неожиданное изменение, как бы поломку симметрии, разлом мизансцены: две неодинаковые линии кордебалета, одна длиннее, другая короче, выстраиваются клинообразно, под острым углом, что напоминает схожую мизансцену белого акта «Лебединого озера», поставленного позднее. Там, в «Лебедином озере», это могло означать слом судьбы, здесь, в «Жизели», это можно прочесть как след мстительного, кинжального удара.

А лирическое па-де-де главных героев, проходящее на фоне бесстрастных и почти неподвижных вилис, основано на принципе музыкального нарастания – нарастания темпа, нарастания напряжения, нарастания тревоги. Двойное *crescendo*, дансатное и эмоциональное, двойное ускорение танца и интриги. Прямолинейное движение во времени, а не в пространстве. Центральное событие – адажио в глубине сцены, построенное на поддержках, строго горизонтальных. Это знаменитое альтовое адажио, может быть, первое в балетной истории адажио, идеально соединившее музыку и танец. И где бы каноническая вторая часть гран-па – медленное адажио – так естественно совпадала бы с сюжетными стремлениями действующих лиц, всеми силами пытающихся замедлить неостановимый ход событий.

А между этими, формально столь выстроенными эпизодами, гран-па и па-де-де, – самый волнующий эпизод второго акта, встреча героев в ночи, в каком-то потустороннем времени, в каком-то потустороннем пространстве. Вот тут-то нет и не может быть никакой геометрии, никаких расчерченных линий. Одно лишь волнение – волнение встречи, волнение мизансцены, волнение появлений и исчезновений.

Второй акт. Кода гран-па

Гран-па вилис, как и подобает гран-па, состоит из четырех частей – выхода-антре, адажио, вариаций и коды. На протяжении творческой жизни Петипа роль и значение каждой из частей менялись: в начале и в середине своего пути Петипа делал ставку на первую часть, на выход-антре большого (в «Тенях» «Баядерки») или малого (в «Пахите») кордебалета: надо было сразу завоевать и подчинить себе зрительный зал, дальнейшее будет принято благосклонно. В конце же пути самым значимым становилось адажио, так и называвшееся: большое адажио (все четыре адажио «Спящей красавицы», белое адажио «Лебединого озера», поставленное Львом Ивановым, венгерское адажио «Раймонды»). Но в «Жизели» именно кода, последняя часть, оказалась хореографической, эстетической и смысловой кульминацией гран-па, а может быть, и всего второго акта. Стала апофеозом арабеска.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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