

МЕМУАРЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

УДК 792.8: 7.071.1

НЕОБЫКНОВЕННЫМ — БЫТЬ!

*Соколов-Каминский А. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена двум участникам уникального кругосветного путешествия голодающих петроградских детей (1918–1921), спасенных американским Красным крестом в годы Гражданской войны: Ирине Венерт и Леониду Якобсону. Судьба каждого оказалась связана с формированием такого художественного феномена, как «советский балет». Дается анализ творческого своеобразия балетмейстерского дара Якобсона, его художественных открытий. Рассказано о том, как опытный зритель, вооруженный литературными способностями, становится, по сути, балетным критиком. Это происходит с Ириной Венерт. Формы ее высказываний разнообразны, самая многочисленная — письма-рецензии на выступления кумиров, почитаемых за лидеров в своем поколении. Выбор ею героев среди исполнителей очень строг и ограничен: Б. В. Шавров, Г. С. Уланова, Г. Т. Комлева, В. В. Васильев. Их всех объединяют общие творческие устремления. Прослежена связь Венерт с основоположником советского балетоведения Ю. И. Слонимским.

Ключевые слова: советский балет, И. Венерт, Л. Якобсон, Ф. Лопухов, Б. Шавров, Г. Уланова, Г. Комлева, В. Васильев.

EXTRAORDINARY — TO BE!

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is dedicated to two participants of the unique round-the-world journey of starving Petrograd children (1918–1921), rescued by the American

Red Cross during the Civil War: Irina Venert and Leonid Yakobson. The fate of each of them was connected with the formation of such an artistic phenomenon as “Soviet ballet”. The author analyses the creative uniqueness of Yakobson’s gift as a ballet master and his artistic discoveries. It tells how an experienced viewer, armed with literary abilities, becomes a ballet critic in essence. It happens with Irina Venert. The forms of her statements are varied, the most numerous letters are reviews of performances of idols she honours as leaders in their generation. Her choice of heroes among the performers is very strict and limited: B. V. Shavrov, G. S. Ulanova, G. T. Komleva, V. V. Vasiliev. They are all united by common creative aspirations. The connection between Venert and the founder of Soviet ballet studies Y. I. Slonimsky is traced.

Keywords: Soviet ballet, I. Venert, L. Yakobson, F. Lopukhov, B. Shavrov, G. Ulanova, G. Komleva, V. Vasiliev.

Летом 1918 года около тысячи голодающих петроградских детей отправили подкормиться на южный Урал — это называлось «питательной колонией» (прообраз будущих пионерских лагерей). Каникулы, вопреки скромным намерениям, обернулись (трудно поверить!) кругосветным плаванием. Оно продолжалось два с половиной года.

Из этого отряда вынужденных путешественников мне удалось познакомиться с двумя: Ириной Венерт и Леонидом Якобсоном. Трудно сыскать более несхожие судьбы и характеры! Итог их жизненного пути вроде бы несопоставим: он — состоявшийся гениальный балетмейстер, она — просто завзятая театралка, не претендующая ни на что, скромный бухгалтер. Взрывчатый темперамент одного, склонного к скандальности, уверенного в своем избрничестве, и неподдельная скромность другой, своей исключительной одаренностью вовсе не кичащейся, искренне полагающей, что ей козырять нечем.

А в моей благодарной памяти эти люди — нет, лучше личности — странным образом перекликаются! Чем-то внутренне близки. Необыкновенностью? Страстью к театру? Одержимостью танцем? А может, поэтическим восприятием жизни...

Они мечены редким даром проникать в суть происходящего. Не умом — сердцем! Бесценный талант необходим для искусства любого: звука, слова, движения. Оба и в этом, в постижении художественных тайн, по-своему, по-разному, преуспели.

Вывезенные петроградские дети оказались в гуще революции. Шла Гражданская война, белые и красные атаковали попеременно; побеждали то одни, то другие. Восставшие в Сибири чешские стрелки усугубляли хаос, грозная неразбериха таила смертельную опасность. Американский Красный

крест взял на себя заботы о детях и предпринимал невозможное, вызволяя их из района военных действий. Приютил скитальцев Владивосток, Русский остров. Но на время! Все мечтали вернуться домой, к близким. Чудом удалось арендовать японское судно-сухогруз, переоборудовать его под пассажирское. Кружным путем оно направилось с Дальнего Востока в Петроград Тихим океаном, через Америку.

Оба моих героя, четырнадцатилетние подростки, не исключено, так и не познакомившись, оказались в этой детской среде фигурами заметными. О них непременно вспоминали участники уникального круиза в своих мемуарах. Смазливый Якобсон заставлял тревожно биться девичьи сердца, получил кличку «красавчик» и признание безусловного лидера в делах танцевальных. Ирина Венерт почиталась местной знаменитостью, «своей», собственной поэтессой у колонистов. Сочиненные ею стихи каждый переписывал себе в альбом. Ее творчество поэтизировало трудное существование детей вдали от родных и дома, откликалось на злободневные события вроде футбольного матча, возвышало статус происходящего — превращало бесцветные будни в праздник-открытие.

Домой скитальцам удалось вернуться в начале 1921 года. Жизнь уготовила колонистам разный, у каждого — непростой путь.

Леонид Якобсон погрузился в пучину профессионального балета. Постигал в родном городе тайны этого искусства у превосходных педагогов в Театральном училище, ставшем Хореографическим. Рано, в ученические годы, проявил балетмейстерские наклонности и начал ставить любовные дуэты, прежде всего. Впитал классический танец, но им не ограничился. Присягал в верности новаторским пристрастиям Михаила Фокина в каждом произведении искать собственную, оригинальную, не похожую ни на что пластику. Вдохновленный опытом кумира, предпочитал «плыть против течения» и, на мой взгляд, в строптивости первооткрывателя превзошел. Ершистостью пугал, даже отталкивал, оттого то и дело изгонялся, на одном месте не засиживался. В Петрограде — бывший Мариинский театр, затем в Москве — Большой, снова возвращение в родной город. Артист балета, а потом и хореограф, пока полулегально, при училище. Обязанности липли к нему, материальное благоденствие не спешило: многое делалось безвозмездно, стимулировалось лишь увлеченностью.

Первая же крупная работа оказалась скандальной: «Золотой век» с музыкой Д. Шостаковича (1930) на сцене родного театра. Якобсон с двумя другими постановщиками попробовал воплотить современные события танцевальными средствами. Советские футболисты сталкивались с зарубежными фашиствующими молодчиками и, естественно, побеждали. Якобсон сочинял дерзко, вызывая, опрокидывал привычное, подвергал сомнению устоявшееся. И в дальнейшем

предпочитал самые спорные, самые неизведанные темы и пути. Мог щегольнуть владением основ, почитаемых фундаментом, — классическим танцем. Но универсальной системой, годной на все случаи жизни, его не признавал. А позднее даже теоретически обосновал свою позицию: настаивал, что такой танец связан с определенной эпохой, порожден временем и средой.

С именем Якобсона связаны открытия, одно разительней другого. В «Шурале» Ф. Яруллина (1941, Казань; 1950, Ленинград) чудище, владыку лесных таинств хореограф одарил пластикой настолько убедительной, захватывающей в своих агрессивных корчах, что конфликт с прекрасным в облике сказочных птиц обретал невероятную мощь, становился торжеством красоты и величия жизни. Событием чрезвычайным, в своем роде поворотным, стал в его постановке «Спартак» А. Хачатуряна (1956, Кировский театр). Тема высвобождения духа, закрепощенного внешними обстоятельствами, воссоздана здесь средствами пластики, как будто нарочито противопоставленной классическому танцу. А на деле воспеваемая тут скульптурность, адресуемая к Античности, питалась высочайшей культурой тела, воспитанного именно школой классического танца. Премьера взорвала атмосферу привычной эмоциональной жизни. Торжество чувственности, всесокрушающих эмоциональных порывов у хореографа ошеломило, в новых исторических условиях легализовало богатейший мир человеческих чувств, гармоничную красоту не только души, но и согласного с ней тела. Уверен, этот спектакль готовил переворот в эстетике отечественного балетного искусства, окончательно подтвержденный тут же новациями И. Бельского и Ю. Григоровича («Берег надежды» А. Петрова, 1959; «Каменный цветок» С. Прокофьева, 1957. Оба — в Кировском театре).

Начала изобразительные, визуальные в творчестве этого хореографа обрели статус животворного родника образов и художественных идей. Его «Хореографические миниатюры» (1958, Кировский театр) стали энциклопедией эмоциональных богатств человека — от тончайшей лирики до безоглядного разгула. Скульптуры Родена ожили в танце у Якобсона, сложились в сюиту номеров. Тут воплощались разные этапы любовного чувства — от целомудренного «Первого поцелуя» (название скульптуры и номера) до всепоглощающей страсти («Вечный идол»). А позднее будет создан одноактный балет «Свадебный кортеж» на музыку Д. Шостаковича (1975, Труппа Л. Якобсона «Хореографические миниатюры», Ленинград), в основе которого — картина М. Шагала. Мотивы живописного полотна, поддержанные драматизмом музыки, привели к созданию пластических образов такой силы, что зрители замирали, захваченные увиденным. Тут сценически воплощался конфликт всей нашей цивилизации, озабоченной меркантильностью: несовместимость искреннего чувства и мертвящей власти денег.

Другим кладезем художественных идей стала для Якобсона поэзия. Вот у кого пластически реализован Маяковский! Двухактный балет «Клоп» с музыкой Ф. Отказова (псевдоним О. Каравайчука) и Г. Фиртича (1962, Кировский театр) был объявлен «хореографическим плакатом». Поэт решительно измерял собственными шагами окружавшую его действительность, назначал всему свою цену. Вот гаденький, припорошенный обаянием прохвост Присыпкин. Опошляет все, к чему прикоснулся. Походя губит невзрачную, беззащитную, первозданно трогательную Зою, жалкую в бессильной тяге к каким-то иным, чем навязываемые тут, ценностям. Сытый, лоснящийся удовольствием мир торжествующего мещанства Эльзевиры Ренессанс. Все то, что подвластно только очистительному огню поэтического гнева. И финальное напутствие Маяковского, решительно метнувшего пылающее солнце в зрительный зал, одарившего нас им, обещавшего взамен отвергнутому ослепительное сияние завтрашнего дня.

Попытка обратиться к Блоку насторожила партийные верхи, похоже, напугала их: поставленное Якобсоном неоднократно требовали основательно скорректировать. Это был одноактный балет «Двенадцать» с музыкой Б. Тищенко (1964, Кировский театр). Тема революции, радикального переустройства мира завершалась торжествующим шествием матросов. Они по ходу действия преобразались, уподоблялись цвету революции, постепенно «пламенели»: их одевание буквально становилось алым. Поход в будущее возглавлял, как у поэта, Христос. Одно это воздвигало непреодолимые препоны для сценических фантазий Якобсона.

Творчество нашего героя жадно прорывалось к философскому осмыслению жизни в многообразии и богатстве разных ее проявлений. Это удавалось ему даже в миниатюре. В «Минотавре и нимфе» в исполнении А. Осипенко и Д. Марковского красота обнаруживала беззащитность перед силами натиска, агрессии, уродства, но запечатлевалась в памяти как вечная, непобедимая часть нашего бытия. В «Вестрисе», сочиненном для М. Барышникова, роли, исполненные гениальным танцовщиком прошлого, подчиняли его себе, ломали человеческую природу оригинала, становились новой, навязанной сутью, искаженной чужими влияниями личности. А номер «Ковбои» — заключительный, финальный в жизни безнадежно больного хореографа — оказался шуткой: его объявили «ироническим па де де» (исполнители Г. Комлева и К. Заклинский). Обратившись к эстетике западных фильмов-вестернов, Якобсон выявил и обаяние их, и надуманный схематизм принятых там страстей и масок. Похоже, так, с шутливой мудростью и даже озорством, оценивались достижения наступающей массовой культуры...

Список того, чем поразил нас Якобсон, можно длить и длить. Здесь мы только прикоснулись к сотворенному его талантом.

А Ирина Венерт? В чем ее козыри?

Она в известном смысле была порождением элитарной петербургской культуры и этой культурой, активно участвуя в ней, прежде всего и жила. Для нее родной город стал средоточием художественных начал, той поэтической атмосферы, особой ауры, что взывали к творчеству и питали его. Тут не обойтись без родословной и корней (темы, случайно или нет, мало занимавшей саму Ирину Анатольевну), разговора о них.

Дед Венерт был дворецким у князя Феликса Юсупова, готовившего покушение на Григория Распутина. Вельможа вынужден был посвятить слугу в свои намерения, однако тот решительно заявил, что религиозные чувства не дают ему возможности участвовать в задуманном. Отказ был встречен с пониманием: дружеские отношения между хозяином и служащим и в дальнейшем сохранились!

О дворянстве родителей речи у нас никогда не было. Эта информация стала известна из публикации родственницы Ирины Анатольевны [1]. И о немецких корнях не упоминалось тоже. Даже невиданное путешествие по странам и морям оставалось за завесой тайны — словно его никогда не существовало. Подобную осторожность проявляли и другие достойнейшие представители этого поколения: Варвара Павловна Мей не признавалась в родстве с известным русским поэтом Львом Мейем, остерегаясь, вероятно, своей родословной, восходящей к зарубежным истокам. «Намеренную забывчивость» проявляла и Вера Сергеевна Костровицкая, двоюродная сестра великого французского поэта Гийома Аполлинера (псевдоним, настоящая фамилия — Костровицкий).¹

Лишь однажды Ирина Анатольевна обмолвилась об одаренности матери, чья дипломная работа по росписи на фарфоре в Императорском обществе поощрения художеств была отмечена в числе лучших и удостоена специальной награды. Но ни разу моя героиня, упиваясь чужим творчеством, ценя жизнь как «театр без границ», даже погружаясь в его тайны в любительской студии, не упомянула, что рисовала и сама, явно проявляла в том способности! Убедился в ее возможностях художника только сейчас, обнаружив в интернете два ее рисунка, ныне хранящихся в Кингисеппском историко-краеведческом музее. Поздравительные открытки-акварели, написанные рукой Ирины

¹ И Якобсон утаивал свое кругосветное путешествие. Ирина Певзнер вспоминала после выхода книги В. А. Абрамовича «Ковчег детей, или Невероятная Одиссея» (СПб.: Азбука, 2006): «Эту историю мой муж и известный хореограф Леонид Якобсон рассказывал и пересказывал только самым близким людям. Уж такое было время, когда неосторожно произнесенное слово стоило карьеры и самой жизни. Ну и что с того, что он и его товарищи побывали в Америке и Японии еще детьми! Он хранил в тайне свою одиссею, но хотел, чтобы о ней узнало как можно больше людей, и очень надеялся, что когда-нибудь появится книга и даже фильм. И вот это чудо, иначе не могу сказать, состоялось».

Анатольевны: портрет сестры Валентины [2], участницы кругосветного плавания, миловидной девушки с роскошной косой, и привычная композиция, приуроченная к пасхе [3], в стилистике детского рисунка — девочка и любознательный петух, заинтересованно склонившийся к куриным яйцам, словно прислушиваясь к происходящему в них. Тяга к краскам унаследована от матери? А может, и соответствующие уроки были?

Остается только гадать. Важно другое: такой глаз становился особенным, зорким, тренировался, обретая точность чрезвычайную.

Письма Венерг издалека домой не доходили, связи не было; приходилось существовать в полной безвестности. И родители не были уверены, что их дети живы. Горькая правда обрушилась на сестер, подобно многим колонистам, когда они находились уже рядом, в Финляндии, откуда до дома было рукой подать. Мать, выяснилось, умерла. Отец заботился о младшей дочери и, недоумая, боялся: как бы та не осталась одна. Пришлось срочно жениться. А вскоре не стало и его. Мачеха, учительница, ослепла, не исключено — от голода. Средств к существованию не было. Недееспособный инвалид и школьница двенадцати лет... Таким вернувшиеся застали свой опустевший дом.

Им выпало содержать семью — Ирине семнадцати лет и пятнадцатилетней Валентине. О дальнейшей учебе речи не шло. А вскоре высшее образование для дворян стало недоступно. Спасли краткосрочные бухгалтерские курсы: их закончили обе сестры, оставаясь бухгалтерами все последующие годы.

Но цифрами жизнь (уж у Ирины Анатольевны точно!) не ограничилась. Петербург, даже переименованный, послереволюционный, продолжал быть кладезем культурных ценностей и инициатив. Луначарскому удалось отстоять академические театры, убедив Ленина не закрывать их, несмотря ни на что. Голод продолжался, становясь все острее, топливо по-прежнему отсутствовало. А театры функционировали! Творческая, художественная жизнь, вопреки здравому смыслу, набирала силу, стала настоятельно необходимой!

Оживали, даже пополнялись музеи². Крупнейшие деятели искусства спорили о перспективе их развития и о будущем тех дворцов, которые стали народным достоянием. Уникальные загородные комплексы дворцов и парков Гатчины, Павловска, Петродворца, Царского Села с их богатейшими коллекциями живописи, скульптуры, бесчисленными произведениями прикладного искусства отныне стали всем доступны для посещения. Жажда творчества обрела невиданные прежде масштабы. Появилось страстное желание самому прикоснуться к прекрасному, занимаясь тем или иным видом деятельности, к творчеству относящимся.

² Варварская и бессмысленная по экономическому результату распродажа музейных шедевров советским правительством начнется в конце 1920-х годов.

Мощно вспыхнул интерес к танцу. Он не был случаен. Кризис слова на рубеже XX века, из носителя сакральных тайн ставшего орудием обмана (открытие А. А. Гвоздева!) повернул цивилизацию в поисках истины к пластике. Тело, полагали, не может лгать! Вся культура отныне тяготела к танцу и выразительности тела, драматический театр в том числе. Дягилевские сезоны поддерживали всеобщее увлечение. Феноменальные эксперименты В. Э. Мейерхольда в режиссуре были в этом ряду.

Набирали силу идеи ритмопластики, родившиеся во второй половине XIX века и блестяще реализованные Айседорой Дункан в первые десятилетия XX-го, в том числе в России. Сама мечта преобразовать человека танцем, создать так провозвестника будущего убеждала доступностью, гипнотизировала массы. Очаги ритмопластики росли по всему миру как грибы. Институты ритма учредили и у нас в обеих столицах, в Москве и Петрограде. В 1920-е годы здесь родилось явление, которое называлось «девушки с чемоданчиками». Модным стало непременно заниматься танцем, любыми видами. Рождались объединения и у профессионалов и любителей, предназначенные для удовлетворения этой насущной потребности в танце. Так параллельно существовали Петроградский академический «Молодой балет», из нового поколения бывшего Мариинского театра, неудовлетворенного театральной рутинной, и петроградский «Молодой балет» фабрики «ГОЗНАК», учрежденный желающими к профессиональному танцу приобщиться.

Не осталась в стороне и Венерт. Заботы о хлебе насущном, о пропитании семьи, увы, занимали все время и силы. И все-таки театр вклинился в этот непрерывный поток жизненно необходимого (хотя прежде всего приходилось, конечно, зарабатывать деньги). Одной из кормилиц стала пишущая машинка: купить ее средств не было, приходилось пользоваться той, что была на службе. Машинописные работы выручали — желанная добавка к скромному жалованью.

Первый балетный спектакль, страшно сказать, не впечатлил! По словам Ирины Анатольевны, «...бойкая техника и развлекательная красавица едва не заставили меня “бросить” балет навсегда» [4, с. 73]³.

Случай все переменял: Шавров — Арлекин в фокинском «Карнавале» — поразил, впечатлил навек. Он убедительно и с блеском создавал «в танце образ веселого, остроумного, нежно влюбленного живого человека» [4, с. 73]. Отныне балетное искусство стало ее страстью на всю жизнь. Оно оказалось ей близко, в чем-то главном даже переключалось и с бередящими душу стихами,

³ В публикации есть обидная опечатка в дате: «1930 год», что исключено. Ее опровергает год знакомства с Юрием Слонимским: Ирина Анатольевна указывает там 1925-й! Интерес к балету явно появился раньше...

своими и чужими, и с тем образом гармонии и красоты, которыми лучилась родной город. Этим чувством парящего над обыденностью города Ирина Анатольевна особенно прониклась в памятные годы кругосветного путешествия и вынужденной разлуки. И уже не расставалась с Невскими берегами никогда! Даже в чудовищную блокадную пору...

Город, балет, стихи объединяла та музыка, которая в них жила. Эта их внутренняя музыкальность отвечала строю ее души. Оттого личность Венерт была такой цельной, такой убедительной, непременно вызывала восхищение — и у меня, и у других.

Отечественный балет послереволюционной поры поражал энергетикой натиска и смелостью идей. Схлестнулись как будто две противоположные тенденции: сохранить достижения прошлого и открыть кардинально новые перспективы завтрашнего дня. Нешуточный спор и противостояние в итоге привели к плодотворному синтезу этих начал. Венерт оказалась свидетелем становления уникального явления в истории мировой культуры — советского балета, и деятельно в этом процессе участвовала. Как? Об этом особый разговор. Тут важна предыстория — того, что происходило вокруг.

Союз опыта прошлого и рискованных проб идеально воплотился в ту эпоху в нашем городе в мощной фигуре Федора Васильевича Лопухова. Ему выпало начинать. Ждали Фокина, застрявшего на Западе из-за войны и революций, звали его вернуться, но он предпочел неузнаваемо преображенную Родину обретенным далям. Безоглядная дерзость нового руководителя петроградского балета — им стал Лопухов — вполне отвечала тенденциям времени: бесстрашно осваивать неизведанные пути. Он даже изобрел невиданный жанр — Танцсимфонию («Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена). Премьера, состоявшаяся 7 марта 1923 года в бывшем Мариинском театре силами названного выше Академического «Молодого балета», безусловно, провалилась и получила уничтожающую прессу. А со временем выяснилось: открыто новое направление в балетном искусстве — танец там, сбросив путы сюжета, бесстрашно состязался в выразительности с симфонической музыкой!

Лопухову пришлось срочно восстанавливать выпавшие из репертуара спектакли классического наследия. И — о чудо! — тщательно отреставрированные, они наполнялись новым смыслом, близким современному человеку. Вклад исполнителей тут был бесценен. Это им, с новым ощущением времени и будущего, удалось внести в точно воспроизведенную хореографию оттенки, особую интонацию, превращавшие произведение прошлого в событие сегодняшней духовной жизни.

Одним из первых танцовщиков новой формации — того, что в будущем обретет гордый статус «советский балет», — стал Борис Шавров. И он, как Лопухов

в сфере сочинительства и редактур, из тех, кто начинал, — но в исполнительском творчестве, позднее — и в педагогике. Выпускник 1918 года, он пришел в труппу, обескровленную отъездом лучших сил за рубеж. Тут и Дягилевские сезоны, и Первая мировая война, и просто желание выжить в условиях послереволюционного хаоса, голода, разрухи. Вся тяжесть репертуара ложилась теперь на неокрепших новичков, не имевших опыта для ведущих партий. Изобретались пути быстрее совершенствования. Учредили дополнительные платные уроки в театре — их давала несравненная Екатерина Оттовна Вазем, любимая балерина Петипа, весьма преклонных лет. Здесь пригодились навыки и освоенной к тому времени итальянской балетной школы, и то новое, что в методике классического танца только рождалось: вырабатывались прежде всего сила, выносливость, точность. Шавров вспоминал, что эти уроки ему очень помогли окрепнуть в технологии танца, шутил: встать на ноги как танцовщику.

Возвращенные шедевры прошлого по-прежнему составляли основу репертуара. Рождавшаяся исполнительская культура была стилистически иной. Она отвечала времени и потребностям зрителя, заполнявшего теперь театральный зал. Победили суровая сдержанность и простота, лаконичность, смелость на грани с риском, забота о понятности, внятности действия, соответственно менялась пантомима. В танце все сильнее сказывались спортивное начало, волевой посыл, властная динамика. Элементы акробатики, силовые приемы, верхние поддержки внедрялись охотно и широко. Импровизация, многообразие возможностей, неординарность трактовки приветствовались — не без влияния, привнесенного в танец Дункан.

Сложился первый легендарный дуэт нового, советского времени: Елена Люком и Борис Шавров. Любимая ученица Михаила Фокина к тому времени имела достаточный сценический опыт, только что получила статус балерины и, таким образом, право на ведущие партии. Союз с нею помогал начинающему танцовщику быстрее войти в репертуар, более того — освоить унаследованное от великого реформатора Фокина.

Шавров креп от спектакля к спектаклю, стал лидером нового стиля исполнительства. Складывались основы «советской балетной школы».

Зоркий глаз Венерт безошибочно выбрал именно его, лидера поколения. Покоренная захватывающей новизной такого танца, она стала верной поклонницей исключительного дара молодого танцовщика, не пропускала ни одного спектакля своего кумира. Интересно было наблюдать за ростом мастерства, уверенности, танцевальной техники. Интеллектуализм его творчества давал богатый материал для размышлений и об особенностях балетного исполнительства будущего, и о новых тенденциях в балетном искусстве вообще.

Этими мыслями хотелось поделиться. Шавров стал постоянным адресатом писем-рецензий Венерт: так она откликалась на каждое его выступление.

Следовали телефонные звонки, завязывались обсуждения. Найденное танцовщиком, увиденное глазом чуткого зрителя и даже четко сформулированное как мысль или тенденция помогали молодому артисту шлифовать профессионализм, уверенно идти к совершенству.

Точный глаз и емкое слово — ими Венерт была вооружена. Сказывались поэтическая одаренность, литературные навыки, присущая ей образность мышления. Обретенное в стихах и рисунке помогало проникнуть в танец, воплотить свои впечатления в литературном тексте. Рождался балетный критик⁴.

Этот процесс — индивидуальный, личный — совпал с тем, что в эти годы создавались основы отечественного балетоведения. Родоначальником его стал Юрий Иосифович Слонимский — с выучкой юриста, получивший искусствоведческое образование в Институте истории искусств; его поддержал и курировал А. А. Гвоздев. Уже первые работы исследователя поразили глубиной анализа и логикой научного мышления. И, естественно, не могли не привлечь внимание Венерт. Слонимский оказался также постоянным клиентом, заказчиком машинописных работ. Знакомство состоялось, вылилось в деловые отношения. Ирина Анатольевна охотно, даже заинтересованно перепечатывала его рукописи. Это содружество не сводилось только к технической помощи: ученый обрел в помощнице квалифицированного читателя, а то и оппонента, охотно делившегося с автором своими впечатлениями. Новоявленный критик Ирина Анатольевна Венерт шла в ногу с крепнущей научной мыслью о танце.

Шавров после серьезной травмы вынужден был перейти на игровые роли. И здесь уровень достигнутого поражал масштабом и совершенством. Его Ганс в «Жизели», Фея Карабосс в «Спящей красавице», Командор в «Лауренсии» были признаны эталоном, высшими достижениями в актерском искусстве. Но и найденное в предыдущий, танцевальный период продолжало жить, подхваченное и продолженное следующими поколениями мастеров, и прежде всего А. Ермолаевым, К. Сергеевым, В. Чабукиани. Сергеев, например, неоднократно заявлял, что Альберта в «Жизели» лепил с Шаврова, восхищенный законченностью и убедительностью созданного предшественником⁵.

⁴ Ирина Анатольевна на мои уверения, что ей дано видеть и писать лучше многих профессионалов, не реагировала и от статуса балетного критика всегда дистанцировалась.

⁵ Любовь Дмитриевна Блок в статье, посвященной двадцатилетнему юбилею сценической деятельности Шаврова (1938), подводила итог: «Альберт целиком вместил все творческие возможности молодого Шаврова. Изысканная элегантность фигуры и манер, безукоризненная чистота танцевальных форм и красота прыжка, смягченного романтической дымкой, элегантность юноши в черном плаще посреди фантастики театрального кладбища — все это сумел Шавров так слить в один образ, верный духу музыки и танца. И так не отделим этот образ от Шаврова, что мы готовы включить его в серию ролей, слившихся с исполнителем: Альберт — это Шавров, как Лебедь — это Павлова, Сильфида — это Тальони» [5, с. 451].

Всё происходившее должно было находить отклик в письмах-рецензиях Ирины Анатольевны Венерт. Если они сохранились...

К этому времени еще одна актерская судьба приковала ее внимание: набирало силу волшебное дарование Галины Улановой. Наступил новый этап в отечественном искусстве: желание вслушаться в тишину, в то таинственное, что происходит во внутреннем мире конкретного человека. Разгадать его обновленную душу. И тут Уланова оказалась лидером в отечественном балете на десятилетия.

Непременно — классика, основа основ. Вершиной здесь, пожалуй, в итоге стала ее Жизель. Не сразу: образ этот вызревал и складывался годами, если не десятилетиями. Созданное другими замечательными балеринами было поначалу предпочтительнее: трагическая, обреченная с первых шагов героиня О. Спесивцевой, совсем другая — лучистая, напоенная солнцем жизнелюбивая у Е. Люком. Тихая, неяркая Жизель Улановой убеждала органикой своего сценического существования и естественностью душевных движений. Торжествовала уверенность в конечной победе разума и справедливости: внутренняя стойкость человека, исповедующего истину, дарила ему возможность вынести любое испытание.

Открытием становились премьеры с участием Улановой. Ее Мария («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, 1934) и Джульетта («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева с хореографией Л. Лавровского, 1940) поразили современников богатством душевного мира женщины, отстаивающей свое право на любовь. Тут не требовалось ни героических порывов, ни «планов громадье», ни одержимой устремленности в будущее («Наш паровоз вперед летит...») — увлечений первого послереволюционного десятилетия: верность нравственным ценностям обеспечивала этим героиням такую силу духа, что в самых невероятных обстоятельствах им удавалось сохранить себя. Классика и современность в творчестве этой балерины сближались, имели общую основу — духовное богатство человека, его нравственную силу.

И это завораживало Венерт, было ей близко, требовало эмоционального высказывания в привычной ей литературной форме. Письма-рецензии теперь адресовались Галине Сергеевне.

Ширился круг героев Ирины Анатольевны — рождались новые наблюдения, а за ними открытия, дававшие ей возможность постичь балетные тайны.

Война этот процесс прервала, разрушила. Блокада обрушила на оставшихся в городе нечеловеческие испытания. Ирина Анатольевна их выдержала. Преобразился лик города, обезображенного войной. Разрушенные здания, утонувшие в защитных сооружениях памятники, тьмой проклятые слепые окна, стекла, безжалостно перечеркнутые крестом из бумажной ленты.

Неузнаваемый город как будто утратил свои исконные основы: поэзию, музыкальность. А это было не так! Открытость красоте тут оказалась неискоренимой, продолжала жить в душах ленинградцев. Шли спектакли! Не было денег на билеты — урывали крохи съестного от себя, чтобы отблагодарить актеров. Спектакли единичные, как событие. Оперетта, филармонические концерты. Приезды балетных любимцев, эвакуированных с театром на Урал. В это трудно поверить! Исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича 9 августа 1942 года! Знаменитый Большой зал Ленинградской филармонии, дирижер Карл Ильич Элиасберг с музыкантами, то и дело полуживыми, иногда не в силах извлечь звука из своих инструментов, собранными беспримерными усилиями, даже с передовой! Это был подвиг. И каждый ленинградец в нем так или иначе участвовал.

Голосом жизни, обещания и надежд было Ленинградское радио. Оно продолжало вещание. Мужественные строки поэтессы Ольги Берггольц — нравственный набат! — воодушевляли, вселяли силы. Ее стихи звучали ежедневно!

Стихи продолжала по-прежнему писать Ирина Венерт. Уверен — это помогло ей выжить.

Наконец, снятие блокады! Еще идет война; вопреки ей город оживает, заживает раны, обретает узнаваемый облик. Ленинградцы истосковались по тем эмоциям, которые питали их души в мирное время, мечтали быстрее воскресить театр и регулярные спектакли. В 1944 году вернулся в родной город Университет. И тут же организовал Театр-студию! Руководила ею талантливейший режиссер, педагог от Бога Евгения Владимировна Карпова. Здесь начинали многие одаренные актеры, украсившие затем профессиональную сцену. Из первых — Игорь Олегович Горбачев, в будущем — народный артист СССР, удостоенный бесчисленным множеством наград, долгие годы руководивший Александринским (Пушкинским тогда) театром.

Творческая атмосфера рождавшейся при Университете Мастерской притянула Ирину Анатольевну Венерт. Она влилась в коллектив, на годы подружилась с Горбачевым, другими студийцами. И те спустя десятилетия непременно вспоминали ее — как поэтессу прежде всего.

Вернулся и Кировский театр, открывший сезон 1 сентября 1944 года «Иваном Сусаниным». А накануне «Спящую красавицу» давали как благотворительный спектакль для тех, кто пострадавший театр восстанавливал. Но Улановой в труппе уже не было: она перешла в Московский Большой театр. Теперь приезжала сюда только на гастроли. Связь с нашей героиней неизбежно ослабла, но не прервалась, и требовала от Венерт дополнительных усилий. До конца жизни Ирина Анатольевна сохранила верность этому выбору: благодарный восторг, восхищение душевным богатством, открытым нам этой балериной.

Продолжалась дружба Венерт со Слонимским. Юрий Иосифович на склоне жизни болел, нередко оказывался в больнице. И тогда Ирина Анатольевна по его просьбе связывалась с издательствами, с людьми, от которых зависела судьба его книг, — иными словами, исполняла функции доверенного лица или делопроизводителя. А роль Слонимского в судьбах советского балетного театра росла, не ограничивалась только исследованиями и критикой: он состоялся и как практик, самый успешный советский балетный либреттист! Несколько замечательных спектаклей по его сценариям шли в разных театрах страны. С ним сотрудничали хореографы несхожих ориентаций, зачастую взаимоисключающих предпочтений. Чуткость ко времени, к тем процессам, которые набирали силу в искусстве и требовали перемен, привела драматурга в стан реформаторов, чтобы стать там одной из главных движущих сил. Верховодили начинающие хореографы Юрий Григорович и Игорь Бельский, делающие первые попытки по-своему предвидеть будущее отечественного — да, впрочем, и мирового — балетного театра. На безоглядную смелость благословил их сам Федор Васильевич Лопухов, и они благодарно чтили его как учителя.

Принято считать точкой отсчета нового этапа в истории послевоенного советского балета действительно революционный в своей эстетической программе «Каменный цветок» С. С. Прокофьева в постановке Ю. Н. Григоровича (1957, Театр им. С. М. Кирова). Некоторые спектакли предшественников можно считать предтечей этого события. Водоразделом, рубежом старого и нового, уверен, стал «Берег надежды» А. П. Петрова с хореографией И. Д. Бельского (1959, там же) — вот эстетический манифест рождавшегося направления. Повествовательность здесь была отринута как основной драматургический принцип: сюжетный по видимости спектакль событийной конкретностью тяготился и, освобождаясь от нее, в итоге обрел программу. Танцу открылись просторы метафорической образности. Симфонические принципы победили, танец осваивал опыт музыкального искусства и состязался с его достижениями. Переключка с пробами Лопухова начала 1920-х годов, в том числе с его Танцсимфонией, неизбежно возникала.

Сценаристом «Берега надежды» был Слонимский. О прорастании нового сквозь привычный схематизм драматургии, сложившийся в предыдущие десятилетия, поведал сам Юрий Иосифович [6; 7; 8]. Процесс был длительным и трудным. Результат ошеломил. Балетный театр словно стряхнул с себя теснящие узы: открыл невиданные прежде просторы, распахнул зал, вместив Вселенную. Это был полет души к Родине и свободе! Был «наш берег» и был «чужой». Несходство — кардинальное! Даже оказавшись — в силу обстоятельств, вынужденно — на чужбине, «наш» человек хранил верность оставленной родной земле, ее людям. Отметал заморские соблазны, даже вырывался из «чужой» тюрьмы и неволи. Помогали посланницы Родины, Чайки.

Любимая была среди них, в облике птицы. Это они сообщили плененному сказочную энергию — лететь вместе домой, на Родину, к Любимой. Выше, решительней, смелее всех.

Сходными утратами — и здесь с корабля пропал моряк! — озабочен также «чужой» берег. «Потерявшая любимого», вопреки здравому смыслу, убеждена в непременном возвращении избранника. Ее вера непреклонна, иступленность на грани с безумием. Выброшенного волнами незнакомца готова принять за того, кого ждет. Опекает, хлопочет, чтобы вернуть к жизни. Вьется вокруг, тщетно пытается взлететь — чайкой со сломанным крылом...

Спектакль создавался на молодом поколении талантливейших артистов, ставших к тому времени мастерами. Открытием стало участие начинающей танцовщицы Габриэлы Комлевой — это была первая премьера в ее жизни.

«Незабываема ее “Потерявшая любимого” в ошеломившем новизной “Береге надежды”», — констатировал спустя десятилетия свидетель премьеры Д. И. Золотницкий. И утверждал: «В памяти осталась лишь ее героиня. Она заставляла замереть зал, когда чернела недвижным силуэтом на острове лодки, ожидая невероятного — возврата погибшего в море друга. И так воздействовала эта сосредоточенная немота, так выразительна была одержимость чувством, что в спектакле-метафоре чудо, пусть на миг, свершалось» [9, с. 4].

Хореограф Бельский уверял, что после многих проб он нашел «свою» исполнительницу: «этой прирожденной “классичке”, не имевшей никакого опыта игровых партий, я поручил роль совершенно иного рода — жанровую, гротесковую, экспрессивную и драматическую одновременно. Габриэла превзошла ожидания, и в итоге партия “Потерявшей любимого”, занимая в спектакле не так уж много места, стала в известном смысле ключевой, неким драматургическим центром: в ней сплелись две основные темы — “нашего” берега и “чужого”. И хотя я словами тогда эту задачу не формулировал — Габриэла интуитивно проникла в ее существо и с поразительной точностью и глубиной воплотила» [10, с. 54].

Следующий спектакль — «Ленинградская симфония» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича (1961, Театр им. С. М. Кирова) — хореограф ставил уже на открытую им исполнительницу. По его словам, тут «от героини требуется свободное переключение от интонаций лирических к трагедийным, затем — к эпическим. Комлева проявила изумлявшее всех мастерство, достигая и акварельной прозрачности танца в первых сценах, и напряженности драматического звучания в кульминационных эпизодах. Репетировать с Габриэлой было легко и радостно. Это, по существу, был процесс сотворчества» [10, с. 54]. И эта исполнительница запала в душу Ирины Анатольевны Венерт. Так появился новый адресат ее эпистолярных высказываний.

Преобразилось балетмейстерское искусство — в ногу с ним шло исполнительское: одно помогало другому. Избранников Венерт объединяло

нечто общее — их природа: необыкновенная музыкальность, искренность сценического существования, совершенство танцевального рисунка, правда душевных движений. Таким избранником в мужском танце 1960–1980-х годов стал для Ирины Анатольевны Владимир Васильев. Это была эпоха расцвета мужского танца, подарившая искусству много замечательных танцовщиков. Васильев, несомненно, первенствовал в этом ряду. Поражала не только виртуозность: его могущественный танец воплощал богатство заново пробудившейся человеческой души. Это было время надежд, рухнул «железный занавес», открывались просторы Вселенной.

Масштаб личности Васильева придавал особую убедительность его сценическим созданиям. Фантастическую пластичность, чуткость к замыслу балетмейстера проявил Владимир Викторович в постановках К. Я. Голейзовского («Нарцисс» Н. Н. Черепнина, 1960; «Лейли и Меджнун» С. А. Балансаяна, 1964, Большой театр). Чрезвычайно убедительно его уникальный талант раскрылся в хореографии Ю. Н. Григоровича. Вершиной совместного творчества стал его Спартак («Спартак» А. И. Хачатуряна, 1968, там же). Танец Васильева создавал здесь образ титана духа, воспаряющего над всеми, прежде всего, именно нравственным величием. Его порыв к свободе, страстное желание избавиться от навязанных оков было открытием сути, основ природы человека вообще.

В итоге Комлева и Васильев для Венерты оказались олицетворением лучших тенденций в исполнительском искусстве данного периода. Эти герои стали для нее продолжателями того, что было ей так дорого в отечественном балете довоенных десятилетий, прежде всего — в творчестве Улановой и Шаврова. Теперь письма-рецензии Ирины Анатольевны направлялись и к Владимиру Викторовичу.

Судьба этих писем была разной. Об этом ниже. Впервые мне удалось соприкоснуться с ними в 1970 году. Тогда же состоялось и личное знакомство с Ириной Анатольевной. Симпатии были взаимными, возникли сразу. Вскоре переросли в искреннюю дружбу. Нас, конечно, объединяла страсть к балету. И предпочтения, выяснилось, были схожи. А спланировала, даже роднила, любовь к одному и тому же человеку — Габриэле Комлевой. Это она нас и познакомила.

К тому времени судьба балерины и моя, критика, пересеклись, а потом и соединились. Началась, так мы считали, «наша эра». Первое время жить приходилось вместе с Борисом Васильевичем Шавровым и Александрой Николаевной Блатовой, родителями первого мужа. Привязанность к бывшей невестке, очевидно, пересилила любовь к сыну. Нового избранника встретили более чем дружелюбно, скорее сердечно. И общий быт нас объединял.

После каждого спектакля Габриэлы ждали письма-рецензии Венерт. Ее впечатления всегда были точны и ценны. Не только Габриэле, но и мне они были чрезвычайно интересны, обнаруживали богатый зрительский опыт и литературную одаренность автора. Александра Николаевна насторожилась, увидев, что все эти послания я собираю в папку и бережно храню. «Зачем это?» — удивилась она. Пришлось оправдываться: «Да они бесценны! Хранят аромат спектакля. Единственного, неповторимого!» Собеседница пригорюнилась: «Значит, я преступница! Стопка писем Ирины Анатольевны, перевязанная голубой ленточкой, пылилась на буфете десятилетиями, и я ее в конце концов... выбросила!»

Единственный рукописный экземпляр! Копий не было — пишущей машинкой Венерт тогда дома еще не обзавелась. Чудовищная утрата! Невосполнимая. Урок актерам...

Уверен, письменное наследие Ирины Анатольевны Венерт ценно необычайно. Ей удалось проследить на протяжении десятилетий, как развивался облюбованный ею талант, что утрачивал и что обретал. Зафиксировать в слове эволюцию творчества знаковой личности и, соответственно, процессы, которые формировали исполнительское искусство в отечественном балетном театре⁶.

Отбор Ирины Анатольевны оказался в высшей степени строг. Время подтвердило ее точность и правоту. Вот пример: престижная Национальная театральная премия «Золотая маска», отмечая в 2019 году 25-летие своего существования, учредила специальную номинацию — «За выдающийся вклад в российское театральное искусство». В сфере балета ею были отмечены Владимир Васильев и Габриэла Комлева. Им профессионалы, их цех присудили лидерство. Эта оценка совпала с выбором Венерт, считавшей себя просто зрителем, не более чем машинисткой. А по сути, наша героиня оказалась знатоком и даже экспертом.

Ее письма легко перерастали в статьи. Оценки всегда опирались на анализ. Возможность сравнить отстоящее на десятилетия сообщала написанному историческую перспективу. Особенно частой гостьей была на страницах газеты Кировского театра «За советское искусство». Ее материалы охотно печатали и другие профессиональные издания, газеты и журналы.

Посланиям Ирины Анатольевны в нашей семейной коллекции (а это не одна папка!) принадлежит почетное место. Они охватывают период с 1963-го по 1984 год — более чем двадцатилетний. Здесь и отклики на спектакли, и поздравления, и записки к цветам. Особая часть ее наследия — поэтические

⁶ Некоторые хореографы также удостаивались ее писем: очень содержательны ее послания О. М. Виноградову, хранящиеся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке [11] (сообщено П. Масленниковым).

высказывания; в них искренние слова признательности и любви. И отчетливо звучит особая музыкальность ее светозарной души, созвучная той музыке, которой она жила, — симфонии великого города и великого балета.

Необыкновенность как суть — в самой природе города, балета, человека.

Необыкновенны, уверен, мои герои — Ирина Венерт и Леонид Якобсон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колотилина С. Медаль моей памяти [Электронный ресурс]. URL: vk.com/wall-202135468_8 (дата обращения: 01.04.2024).
2. Рисунок акварельный. Портрет девушки с косой. 1950 г. Венерт Ирина Анатольевна (Художник) [Электронный ресурс]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53515> (дата обращения: 28.03.2024).
3. Рисунок акварельный. Девочка и петух. 1950 г. Венерт Ирина Анатольевна (Художник) [Электронный ресурс]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53527> (дата обращения: 28.03.2024).
4. Венерт И. Любимые актеры // Театр. 1983. № 6. С. 73.
5. Б. В. Шавров // Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. С. 451.
6. «Берег надежды» // Слонимский Ю. И. Семь балетных историй: Рассказ сценариста. Л.: Искусство, 1967. С. 217–255.
7. Соколов-Каминский А. А. Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды». Ч. I. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 32–40.
8. Соколов-Каминский А. А. Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды». Ч. II. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 70–78.
9. Золотницкий Д. И. Габриэла Комлева: «Танец — счастье и боль» // Балет. 2005. № 1. С. 4.
10. Бельский И. Габриэла Комлева // Советский балет. 1983. № 3. С. 54.
11. СПбГТБ ОРК. Ф. 22. Оп. 4. Ед. хр. 470.

REFERENCES

1. Kolotiltina S. Medal moej pamyati [Elektronnyj resurs]. URL: vk.com/wall-202135468_8 (data obrashcheniya: 01.04.2024).
2. Risunok akvarel'nyj. Portret devushki s kosoj. 1950 g. Venert Irina Anatolievna (Hudozhnik) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53515> (data obrashcheniya: 28.03.2024).

3. Risunok akvarel'nyj. Devochka i petuh. 1950 g. Venert Irina Anatolievna (Hudozhnik) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://union.lenoblmus.ru/entity/OBJECT/53527> (data obrashcheniya: 28.03.2024).
4. Venert I. Lyubimye aktery // Teatr. 1983. № 6. S. 73.
5. B. V. SHavrov // *Blok L. D.* Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost. M.: Iskusstvo, 1987. S. 451.
6. «Bereg nadezhdy» // *Slonimskij Y. I.* Sem baletnyh istorij: Rasskaz scenarista. L.: Iskusstvo, 1967. S. 217–255.
7. *Sokolov-Kaminskiy A. A.* Horeograf preodolevaet scenarista: Balet «Bereg nadezhdy». Ch. I // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 6 (59). S. 32–40.
8. *Sokolov-Kaminskiy A. A.* Horeograf preodolevaet scenarista: Balet «Bereg nadezhdy». Ch. II // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 1 (60). S. 70–78.
9. *Zolotnickij D. I.* Gabriela Komleva: «Tanec — schastie i bol» // Balet. 2005. № 1. S. 4.
10. *Belskij I.* Gabriela Komleva // Sovetskij balet. 1983. № 3. S. 54.
11. SPbGTB ORiRK. F. 22. Op. 4. Ed. hr. 470.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolov-kaminsky@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolov-kaminsky@rambler.ru