

Соломон Волков

Страсти по Чайковскому

Разговоры с Джорджем Баланчиным

Предисловие Мориса Бежара

ИЗДАТЕЛЬСТВО НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА МОСКВА

ББК 85.313(0) В67

Художник Дмитрий Черногаев

В67

Волков Соломон

Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисловие Мориса Бежара. — М.: Издательство Независимая Газета, 2001. — 224 с., ил. — (Серия «Диалоги о культуре»).

ISBN 5-86712-092-9

«Страсти по Чайковскому» — еще одно произведение в жанре «разговоров» Соломона Волкова, известного музыковеда и культуролога. Русским читателям уже знакомы его «Диалоги с Иосифом Бродским» и «История культуры Санкт-Петербурга». В «Страстях по Чайковскому», впервые выходящих на русском языке, дан необычный портрет Чайковского сквозь призму восприятия великого хореографа Джорджа Баланчина. Одновременно книга является уникальным автопортретом самого Баланчина, раскрывающего читателю неповторимый сокровенный мир музыки.

ББК 85.313(0)

ISBN 5-86712-092-9

© Издательство Независимая Газета, 2001 © С. Волков, 2001

Содержание

От издательства

Предисловие

Петербургские страсти

Вступление. Говорит Баланчин

Чайковский в жизни Баланчина

Детство

Три Петербурга

Человек

Чтение. Путешествия

Предшественники и современники

Музыка

П. И. Чайковский. Фотография начала 1860-х гг.

П. И. Чайковский. 1886. П. И. Чайковский. 1893.

Страница рукописи Шестой «Патетической» симфонии.

Джордж Баланчин. Фотография Марианны Волковой.

Выпускной класс Театральной школы при Мариинском театре. Баланчин второй справа.

Автопортрет Пушкина. 1829.

Маркус Петипа. Литография. 1872.

Портрет Сергея Дягилева работы Валентина Серова. 1908.

Портрет Сергея Рахманинова работы Константина Сомова. 1925.

Игорь Стравинский.

Портрет Сергея Прокофьева работы Александра Бенуа. 1918.

Невский проспект. Фотография. 1904.

Мариинский императорский театр.

После премьеры «Спящей красавицы» в Мариинском театре. 1890.

Сцена из балета «Щелкунчик». Мариинский театр. 1892.

Эскиз Владимира Дмитриева к постановке «Пиковой дамы». 1931.

Эскиз декораций Константина Коровина к «Спящей красавице».

Обложка брошюры, выпущенной к постановке «танцсимфонии» Федора Лопухова «Величие мироздания».

Соломон Волков и Джордж Баланчин. 1981. Фотография Марианны Волковой.

Оперы

«Лебединое озеро», «Спящая красавица»

«Щелкунчик»

Мастер

Стравинский

«Русская рулетка»

Чайковский и Баланчин: краткая летопись жизни и творчества

Петр Ильич Чайковский (1840—1893)

Именной указатель

Содержание

От издательства	7
Морис Бежар. Предисловие	9
Петербургские страсти	13
Вступление. Говорит Баланчин	22
Чайковский в жизни Баланчина	25
Детство	32
Три Петербурга	43
Человек	65
Чтение. Путешествия	84
Предшественники и современники	98
Музыка	104
Оперы	116
«Лебединое озеро», «Спящая красавица»	124
«Щелкунчик»	150
Мастер	165
Стравинский	173
«Русская рулетка»	188
Чайковский и Баланчин: краткая летопись жизни и творчества	195
Именной указатель	213

7

От издательства

«Страсти по Чайковскому» — еще одно произведение в жанре «разговоров» Соломона Волкова, русско-американского музыковеда и культуролога. Русским читателям уже знакомы его «Диалоги с Иосифом Бродским». После выхода этой книги, ставшей интеллектуальным бестселлером и завоевавшей статус «культовой», Волков приобрел известность как «русский Эккертман». В «Страстях по Чайковскому», впервые вышедших на английском языке в Нью-Йорке в 1985 году, дан необычный портрет Чайковского сквозь призму восприятия великого русско-американского хореографа Джорджа Баланчина. Одновременно книга является уникальным автопортретом самого Баланчина, просто и открыто делящегося своими самыми сокровенными мыслями и переживаниями. Друзья Баланчина и американская пресса приняли книгу Волкова восторженно. Ближайший соратник Баланчина, Линкольн Кёрстин, провозгласил: «Эта книга в наибольшей степени из всех существующих раскрывает для нас образ величайшего балетмейстера XX века». Рудольф Нуреев высказался так: «Феноменально! Интервью с гением!» В «New York Times Book Review» книгу назвали «зачаровывающей», а в журнале «Back Stage» предсказали, что эту, по сути дела, автобиографию Баланчина читатель «захочет перечитывать вновь и вновь». С энтузиазмом поддержала книгу и Анна Киссельгофф, всемогу-

8

щий балетный критик «New York Times». Но, быть может, лучшей рецензией явилось отношение к книге Жаклин Кеннеди-Онассис. Она переиздала «Страсти по Чайковскому» в редактировавшейся ею серии лучших книг по искусству. Книга вышла также в Англии, Франции, Италии, Германии и Японии.

«Страстям по Чайковскому» предпослано предисловие замечательного французского хореографа Мориса Бежара. Он был так увлечен этой книгой, что поставил по ней балет! В 1985 году в Нью-Йорке состоялась премьера «Саломеи» Бежара, либретто которой было основано на высказываниях Баланчина из «Страстей по Чайковскому».

9

Предисловие

Студию Вакера в Париже — волшебное место, чудесный вневременной реликт, сохранившийся со времен имперской, одержимой балетом России, — пыль, позолота и стены, обшитые деревянными панелями, — я обнаружил в конце сороковых годов. Это был храм пуантов, элитарный анклав — или, лучше сказать, нечто вроде балетного Афона или республики Сан-Марино, где сохранилась заморская живность, не затронутая революцией 1917 года и

проблемами, обуревавшими послевоенный Париж.

Жрицы, священнодействовавшие в этом храме, были свидетелями дебюта юного танцовщика Георгия Баланчивадзе в императорской балетной школе в Санкт-Петербурге. Именно там, в Петрограде, девятнадцатилетний Баланчин начал свои хореографические опыты еще до того, как в 1924 году покинул Россию.

Подобно великолепному мосту, соединяющему Европу и Азию к северу от Стамбула, — единственному в мире, перекинутому между двумя континентами, — Баланчин, величайший хореограф всех времен, соединяет великую традицию классического балета с самой дерзкой современностью.

Наследник Мариуса Петипа, Чеккетти и великой школы академического балета, он тем не менее, абсолютно современен — в большей степени, чем какой-либо художник нашего времени: столь же бесспорно

10

современен, как Пикассо, Пауль Клее, Джакометти или Пьер Булез: их творения с момента рождения становятся классикой, при этом не утрачивая способность удивлять, поражать и оспаривать ценности — что и является сутью современного искусства.

Вечно вне моды, всегда — в авангарде, Баланчин остается отправной точкой для раздумий каждого жаждущего странствий по стране движения и жеста, времени и пространства. Единственный в своем роде, не имеющий последователей (его эпигоны — не более чем копировальщики), безупречный, блестящий и загадочный, он стоит перед нами как зеркало, которое одновременно отражает и задает вопросы.

Человек контрастов, по внешности — барин, на деле он был зверски трудолюбив, аскет и бонвиван, рационалист и человек чувства, открытый и предельно замкнутый, математик и мелодист, вершивший тяжкий труд с невероятной легкостью... И в этом он соединил две эпохи — он перенес в эру межпланетных путешествий аромат куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II.

...Я беру уроки у мадам Преображенской. Сегодня она молчалива, не поправляет ошибок и, похоже, даже не смотрит на меня. Накануне я вручил ей несколько приглашений на мои балеты в Театре Этуаль.

Урок кончается. «Ах да, ты говоришь, что ты — хореограф, но ведь невозможно стать настоящим хореографом, пока не столкнешься с Чайковским!»

Потом, годы спустя, мы с Баланчиным вдвоем сидим за маленьким столиком в нью-йоркской «Русской

11

чайной» через несколько дней после премьеры моего балета «Нижинский, божий клоун», частично на музыку Пьера Анри, частично — Чайковского.

Мы молчим. Я подавлен присутствием обожаемого маэстро, и он, кажется, тоже смущен. Внезапно он ставит свой бокал и говорит: «Намедни в вашем балете у Сьюзен было прехорошенькое платье». Я краснею. Если с хореографом заводят разговор о костюмах, значит, о его собственной работе сказать нечего. Он замечает мое замешательство и продолжает: «Знаете ли, я люблю, когда красивые танцовщицы выступают в красивых костюмах». Я вспоминаю кинорежиссера Макса Офюльса, который однажды изрек: «Кино — это когда красивые женщины делают красивые вещи».

«Не знаю почему, — продолжает Баланчин, — но каждый раз, собираясь ставить новый балет, я задумываю великолепные и сложные костюмы, но понемногу в ходе репетиций или после премьеры и нескольких спектаклей все это убираю. С одной стороны, мне нравится нагота, с другой — берет досада, и я всегда восхищаюсь теми, кому хватает смелости и умения надевать на артистов костюмы». Долгая пауза.. Мы немного поели (точнее, он поел, а я струсил), он снова поставил бокал (он был любителем и знатоком хороших вин) и заговорил снова: «Спасибо за Чайковского, мне кажется, вы прекрасно поняли его "Патетическую", особенно последнюю часть... Стравинский любил Чайковского и всегда защищал его от современных музыкантов, ничего в нем не понимавших. Во время нашей совместной работы редкий раз-

12

говор проходил без упоминания имени Петра Ильича...». Он помолчал. «Думаю, что "Весну священную" хореографически поставить невозможно, но если бы мне пришлось ставить ее у себя в театре — я выбрал бы вашу "Весну"... хотя сомневаюсь, что мои ребята смогли бы с нею

справиться, как ваши».

Некоторое время спустя жрицей этой «Весны» стала Сьюзен Фаррелл, которая принесла в мои постановки и в мою работу новое пламя. Именно благодаря ей я смог по-настоящему понять и осознать величие гения Баланчина, основанного на строгости (о которой известно всем), но и на свободе, энергии и индивидуальной интерпретации (о которых известно гораздо меньше).

Если критики говорили, когда Сьюзен Фаррелл вернулась в Нью-Йорк через пять с лишним лет, что за время ее работы со мной в Европе она достигла новых высот, то и я, со своей стороны, благодаря ей и ее учителю, начал проникать в глубинный смысл хореографической конструкции.

...Наступает вечер. Я пишу и слушаю «Детский альбом»; мои кошки наблюдают за мной, а я думаю о бессмертном «Кошачьем принце», который танцует где-то в межзвездном пространстве, дирижируя оркестром планет.

Морис Бежар

13

Петербургские страсти

Эта книга — о трех великих петербуржцах: Чайковском, Стравинском и Баланчине. О Чайковском русский человек знает, кажется, все. Теперь уж и о его гомосексуализме знает, отчего окончательно голова кругом идет. О Стравинском слышали кое-что, но облик его не вполне отчетлив. Баланчин же остается загадочной, почти экзотической фигурой. Хотя балетоманы и осведомлены, что его настоящее имя — Георгий Мелитонович Баланчивадзе, что родился он в 1904 году в Петербурге.

Знают они и о том, что на Западе, в Америке особенно, имя Баланчина вызывает благоговение. Когда этот великий балетмейстер умер (в Нью-Йорке, 30 апреля 1983 года), ведущие американские газеты, редко между собой в чем-либо соглашающиеся, единодушно причислили Баланчина к трем величайшим творческим гениям XX века (Двое других — Пикассо и Стравинский.)

Эта книга — документ, доносящий до читателей живой, неприкрашенный голос Баланчина. В этом ее ценность — и для читателей, и для историков культуры. Первый импульс к ее написанию возник при необычных обстоятельствах. 14 февраля 1981 года (я запомнил этот день навсегда) на Бродвее я случайно наткнулся на Баланчина, уже собравшегося нырнуть в мясную лавку: он был завзятый гурман, обожал гото-

14

вить себе и друзьям вкуснейшие блюда, самолично закупаая продукты. Узнав балетмейстера по фотографиям, я окликнул его. Баланчин ничуть не удивился, что к нему обратились по-русски; с ходу началась беседа о Чайковском.

Дело в том, что незадолго до этого в газетах сообщили о планах Баланчина и его труппы «Нью-Йорк сити балле» провести фестиваль балетов на музыку Чайковского. В ответ на замечание американского критика, что это будет, вероятно, означать акцент на романтике, Баланчин возразил: «Чайковский — не романтическая музыка. Это — модерн». Об этом, помнится, мы и заговорили, ибо меня поразило столь парадоксальное заявление.

Нас ведь в Советском Союзе пичкали бесконечными рассуждениями о Чайковском как «реалисте», хотя что это такое — реализм в музыке, толком никто объяснить не мог. Баланчин говорил по-русски точно и с изысканной простотой, но также и с неуловимым акцентом человека, покинувшего Россию пятьдесят семь лет тому назад, когда ему было двадцать, и с тех пор привыкшего изъясняться как минимум на трех языках. Он объяснял мне, что музыкальное мышление Чайковского сверхсовременно, ибо включает в себя стилизацию, иронию, тщательное конструирование материала... Я слушал как замороженный, подавая лишь кое-какие реплики.

Вдруг Баланчин прервал свой монолог словами: «Вот и напишите об этом». И, видя мое изумление, добавил: «О мастерстве Чайковского, для нашего фестивального альбома». Попрощавшись, он исчез в мясной лавке. Уже

15

потом я узнал, что манера принимать быстрые решения — хотя бы и на улице, после краткого разговора, была типичной для Баланчина

Эссе такое я написал, его опубликовали. Оттуда и протянулась ниточка к этой книге. Вообще-то Баланчин избегал давать длинные интервью, не любил рассказывать о себе. А мне хотелось его разговорить. Сначала родилась идея книги разговоров о Чайковском. Баланчин все еще колебался. Тогда я написал ему письмо, где доказывал, что такая книга откроет нового Чайковского и для взрослых, и для детей. О детях я упомянул неслучайно. Как всякий подлинный гений, Баланчин сохранил в своем мышлении много детского. В том числе нелюбовь к напыщенным рассуждениям. Он мог бы подписаться под иронической ремаркой Ахматовой: «Ох, не люблю я этих высоких слов — поэт, бильярд...» Он отмахивался от всех попыток втянуть его в заумные дискуссии. Но я, помнится, написал ему: «Надо рассказать о Чайковском детям Америки и Европы — о его жизни и музыке. Совсем простым языком, без выкрутасов, без фокусов. Чтобы заронить в них любовь к Чайковскому и музыке на всю жизнь. Такую книгу и взрослые будут читать с наслаждением и пользой». Через несколько дней мне позвонила секретарша Баланчина с кратким: «Он согласен».

Мы начали работать: я приносил выписанные на специальных карточках отрывки из писем Чайковского и зачитывал их Баланчину. Тот мгновенно откликался своими комментариями. Получилась книга с двойным дном — и рассказ о себе, и портрет Чайковского.

16

Как часто бывает, Баланчин наговорил о Чайковском такую книгу, какую ему самому хотелось бы в детстве прочесть. Так мы покупаем детям игрушки, которых у нас самих не было.

К Чайковскому у Баланчина всю жизнь было отношение почти мистическое. Он ведь вырос в среде, где о Чайковском постоянно говорили и вспоминали, а посему ощущал себя с ним в особого рода контакте. Балетов на музыку Чайковского он поставил не менее двадцати и признавался мне: «Когда я работал и видел — что-то получается, я чувствовал, что это Чайковский мне помог. Или же он говорил — "не надо!"... Один, без помощи Чайковского, я не справился бы».

Свежесть взглядов Баланчина на Чайковского во многом объясняется тем, что он видел в нем композитора глубоко религиозного. Сам Баланчин был человеком верующим и настаивал: «В веру нельзя прыгать как в бассейн. В нее надо входить постепенно, как в океан. Это надо делать с детства». Такую же религиозность Баланчин искал и находил у Чайковского. В то же время Баланчин, опираясь на истории, слышанные им еще в Петербурге, считал смерть Чайковского самоубийством.

Здесь не место обсуждать научную достоверность этой точки зрения: вопрос сложный, и вполне вероятно, что он никогда не будет разрешен однозначно. В беседах со мной Баланчин выдвинул гипотезу «русской рулетки»: Чайковский, возможно, сознательно выпил сырой воды во время холерной эпидемии 1893 года в Петербурге. Желая смерти, композитор как бы

17

препоручил судьбе последний выбор, избежав, таким образом, конфликта со своими религиозными убеждениями.

Баланчин своеобразно интерпретировал не только жизнь Чайковского, но и его музыку: «Считают: Чайковский — это только замечательные мелодии. Это неправда! Он свои мелодии сложно переплетает, строит из них почти готические храмы, у него оркестровка серебряная». Для Баланчина Чайковский — непревзойденный искусник: «Можно долго изучать, как все это сделано, какие он приемы использовал. А говорят — душа! Я не понимаю, что это такое — душа в музыке. Чайковский прав был, когда над этим смеялся. Когда что-то нравится, говорят: это душевно. Путают два совсем разных слова — "душевный" и "духовный". Музыка Чайковского не душевная, она духовная».

Баланчин определял Чайковского как «русского европейца», петербургского мастера. Эта линия русской культуры, к которой он причислял также Глинку и Пушкина, а из новейших авторов Стравинского, Баланчину представлялась ведущей. «Петербургцы — вежливые люди, но не претенциозные, без английской щепетильности. Они знали, что такое традиция, но хотели найти что-нибудь новое, интересное — и в жизни, и в музыке, и в поэзии, и в танце».

С умилением вспоминал Баланчин старинных питерских чудаков: покровителя футуристов Левкия Жевержеева (отца первой жены Баланчина), поэта Михаила Кузмина, за роялем наигрывавшего молодому балетмейстеру музыку Э. Т. А. Гофмана. Память об этом

мире, исчезавшем у него на глазах, Баланчин унес с собой в изгнание. Вероятно, поэтому страницы книги, посвященные Петербургу, так трогательны. Стилистически они во многом перекликаются с прозой самого Кузмина, особенно с его поздними дневниковыми записями, которых Баланчин конечно же знать не мог.

Георгий Мелитонович любил вспоминать, что отца его, зачинателя грузинской оперы и романса, величали «грузинским Глинкой». Младший брат Георгия, Андрей Баланчивадзе, стал знаменитым грузинским композитором. Но судьба Жоржа (как Георгия называли однокашники) оказалась связанной с петербургской балетной традицией, восходящей к легендарному Мариусу Петипа: «У нас была настоящая классическая техника, чистая. В Москве так не учили... У них, в Москве, все больше по сцене бегали голые, этаким кандибобером, мускулы показывали. В Москве было больше акробатики. Это совсем не императорский стиль».

Юный Жорж был поначалу старательным учеником балетной школы. Но он причинил своим бывшим наставникам много огорчений, когда позднее, после революции, возглавил дерзко-экспериментальный ансамбль под названием «Молодой балет». В Петрограде молодым артистам приходилось и голодать, и бедствовать. Поэтому, когда Жоржу с друзьями в 1924 году разрешили выехать в гастрольную поездку на Запад, он твердо решил, что назад не вернется.

Ему повезло: сам Дягилев, прославленный авангардистский антрепренер, принял его в свою труппу балетмейстером и «опарижил» его имя — отныне он был

19

Баланчин. Появились новые знакомые: Равель, Утрилло, Матисс, Макс Эрнст. Два балета, поставленные Баланчиным для Дягилева, до сих пор причисляют к шедеврам неоклассической хореографии: «Аполлон Мусагет» на музыку Стравинского и «Блудный сын» на музыку Прокофьева. Тогда же сложилось творческое кредо Баланчина: «Видеть музыку, слышать танец». В 1933 году Баланчин перебрался в Соединенные Штаты. Здесь начался самый длительный и блестящий период его деятельности. Стартовал балетмейстер буквально на пустом месте. Сначала была организована балетная школа, затем — небольшая труппа. Первые рецензии были уничтожающими. Баланчин оставался невозмутимым; он твердо верил в успех. Успех пришел после десятилетий напряженного труда: явились и неизменные восторги прессы, и многомиллионный «грант» от Фонда Форда, и портрет Баланчина на обложке журнала «Тайм». И главное — переполненные залы на представлениях его балетной труппы. Баланчин стал признанным главой американского балета, законодателем вкусов, одним из лидеров неоклассицизма в искусстве. В театре Баланчина, писал знаток его творчества Вадим Гаевский, «мы переживаем катарсис, о котором тщетно мечтают создатели жестоких балетных мелодрам. Нас подхватывает и несет поток художественных — и только художественных — эмоций».

На Западе Баланчину выпало счастье тесной дружбы с другим великим русским изгнанником. Игорю Стравинскому, в которого Баланчин поверил так же, как некогда легендарный Петипа — в Чайковского, посвя-

20

щена в книге отдельная глава И вновь характерные, острые детали «изнутри»: Стравинский увлекался физкультурой; мог всплакнуть, слушая собственную музыку; любил, опрокинув несколько стопок водки, порассуждать с Баланчиным о политике. Но главное — во всем оставался высоким «петербургским» профессионалом. Баланчин вспоминал: «Я ему позвонил — мне тогда нужна была музыка для шоу в цирке — и говорю: "Игорь Федорович, мне полька требуется, можете написать для меня?" Стравинский отвечает "Да, как раз есть у меня свободное время, есть. А для кого полька?" Я объясняю, что вот, мол, у меня балерина — слон. "А молодая балерина-слон?" Я говорю: "Да, не старая". Стравинский засмеялся и говорит: "О, если молодая, то это хорошо! Тогда я с удовольствием напишу!" И написал польку, с посвящением — для молодой балерины-слониhi. И не стыдился, что пишет для цирка».

Баланчин исповедовал и новую эстетику, и новую этику: искусство как высокое развлечение; отказ от романтического пафоса; культ ремесла. Все это даже и сейчас для русского уха звучит непривычно, хотя современная культурная ситуация заставляет многих приверженцев традиционной русской установки на «нутро» пересматривать свои позиции. Дягилев, Стравинский

и Баланчин были русскими людьми новой формации: они были преданы искусству, но не гнушались рынка. Они были реалистами, но не циниками. И в этом они были схожи с Чайковским. Почему же книга называется «Страсти по Чайковскому»? Ведь жизненные страсти — это то, о чем Ба-

21

ланчин избегал говорить применительно к искусству. Нет, здесь проводится параллель со «Страстями по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, который был одним из любимых композиторов Баланчина.

В баховских «Страстях» повествуется о последней неделе земной жизни Иисуса Христа, о его «пассионах», то есть страданиях. Для Баланчина Чайковский тоже был страдальцем, отсюда его убеждение в том, что композитор покончил с собой. Но музыка Чайковского продолжает оставаться источником, утоляющим духовную жажду. И в то же время в ней нет тяжеловесной назидательности. Она обходится без лобовой проповеди, но просвещает и просветляет. Как музыка Стравинского. Как балеты Баланчина.

Соломон Волков

22

Вступление. Говорит Баланчин

Баланчин: Я не люблю ничего описывать словами. Мне легче показать. Нашим танцовщикам я показываю, и они меня довольно хорошо понимают. Конечно, время от времени я могу сказать что-то удачное, что-нибудь, что мне самому нравится. Но если надо продолжать, я чувствую себя неловко. Я не знаю, как это делается. Мне проще отвечать на вопросы.

Я не люблю говорить о себе и о балете. Но Чайковский — это другое дело: я знаю о нем много такого, чего другие не знают. Мне часто задают вопросы о Чайковском, спрашивают все время: «а как это было? а что все это значит? почему это так?» Каждому объяснить невозможно. И я об этом иногда жалею. Мне хотелось бы записать то, что я знаю о Чайковском.

Конечно, самый лучший способ узнать Чайковского — это слушать его музыку. Но это не так просто, как кажется. Чтобы понять музыку, надо ее хотя бы немного знать. А чтобы ее узнать, надо сначала постараться научиться ее понимать.

О Чайковском написано много книг, но их мало читают. Может быть, причина в том, что эти книги неинтересные. Авторы показывают свою эрудицию и ищут, что у кого Чайковский заимствовал: «эта музыка похожа на Шумана! а эта на что похожа? ага, вот откуда эта мелодия!» Наверное, все это правильно. Но дело

23

совсем не в этом. Чайковский велик не потому, что он у кого-то что-то взял. Великий балетмейстер Мариус Петипа тоже брал отовсюду. Гений берет откуда хочет.

Я не могу в точности объяснить, как сочиняется музыка. Это невозможно. Но мне кажется, я что-то понимаю в том, как Чайковский сочинял. Я смотрю на партитуру и вижу, как он делает определенные вещи. Можно всю жизнь потратить на чтение ученых книг и все-таки упустить в музыке Чайковского самое главное. Чтобы говорить о Чайковском, мало изучить его сочинения. Надо любить и чувствовать его музыку как родную, надо разговаривать с самим Чайковским. Вот в чем разница.

Конечно, лучше всех объясняет музыку Чайковского сам Чайковский. Он писал замечательные статьи о музыке и очень интересные письма. Но с тех пор прошло больше ста лет. И некоторые суждения Чайковского без комментариев не очень понятны. Мира, в котором жил Чайковский, больше не существует. Я еще не очень пожилой человек, но все-таки я помню этот навсегда ушедший мир. Я родился и вырос в старой России. Моими учителями были люди, которые знали Чайковского, разговаривали с ним, пили с ним хорошее вино, хороший коньяк, до которого Чайковский был большой охотник.

Балет — это очень закрытая штука. Балетные очень отделены от других людей. В старой России мы были еще больше отделены, потому что мы были Императорский Балет. Мы и учились отдельно, и жили отдельно. В закрытом мире старое сохраняется лучше. И еще

24

одна важная вещь: в балете уважают традицию. Ее передают через показ и через рассказ. В балете

стараятся все запомнить. Вот почему у балетных лучше память, чем у других людей.

Я слышал рассказы о Чайковском постоянно. Я слышал их от людей, которые работали с Петипа и Чайковским. Я родился через десять с небольшим лет после смерти Чайковского. Петипа умер, когда мне было четыре года. Но для меня это были живые люди. Кругом о них и говорили как о живых. Поэтому, мне кажется, я могу разъяснить кое-что и в музыке самого Чайковского, и в его рассуждениях о музыке других композиторов, могу прокомментировать мнения Чайковского о религии, политике, русской природе и западных городах. Мой жизненный опыт мне поможет в этом. Надеюсь, что я ничего не придумаю. Но, конечно, не могу гарантировать, что нигде не ошибусь. Мы все ошибаемся. Я не музыковед, не писатель. Я только посредник между Чайковским и теми, кто захочет лучше узнать и понять его музыку.

25

Чайковский в жизни Баланчина

Баланчин: На сцену я в первый раз вышел в балете Чайковского. Это была его «Спящая красавица». Я был еще маленький мальчик тогда. В балете я был Амур — маленький такой Амур. Это была постановка Петипа. Меня посадили на золотую клетку. И вдруг — все открылось! Масса народу, шикарная публика! И Мариинский театр весь в голубом и золоте! И вдруг оркестр заиграл. Я сидел на клетке в неописуемом восторге и наслаждался всем — и музыкой, и театром, и тем, что я на сцене. Благодаря «Спящей красавице» я полюбил балет.

Я узнал все балеты Чайковского и его оперы тоже. Оперы шли в том же императорском Мариинском театре. Мы, воспитанники балетной школы, участвовали в балетных сценах «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

Я иногда слышу от людей: «Я люблю музыку такого-то композитора». У меня к Чайковскому с детства было другое отношение. Представьте: вы в церкви, и вдруг орган заиграл всеми голосами грандиозную музыку. И вы остановились и рот открыли от изумления. Так я всегда воспринимал Чайковского. Это не просто любовь. Я все время с ним, с Чайковским. Он для меня как отец.

Я был маленький, ничего не понимал в теории музыки. Но мне нравились все сочинения Чайковского.

26

Когда я смотрел на его портреты — мне нравилось его лицо. Вообще, все в нем, все, что Чайковский в своей жизни ни делал.

Но хоть я был и маленький, но в каких-то вещах я был, видимо, вундеркинд. Люди вокруг меня говорили: «Чайковский? А-а, неплохо, так себе». Я сначала мучился — ну почему, почему они так говорят? А потом подумал: да кто это говорит? Что они сами сделали хорошего? Пусть они говорят, что хотят! Гуси!

Я сам стал разбираться. Сам научился и теории, и гармонии. Играл на рояле, сам немножко сочинял музыку. И понял, какой Чайковский был умный композитор. Это композитор для умных и тонких людей. Это изысканный автор.

Есть такие любители Чайковского, которые ничего в нем не понимают. Помню, уже здесь, в Сан-Франциско, приходили ко мне старые русские. Они говорили, что Чайковского обожают. Но только такого Чайковского, которого можно дома петь: романсы, отрывки из опер. Это для них — настоящий Чайковский, а его симфонии и квартеты — это «не то». Я с такими дилетантами не спорю, это бесполезно. Чтоб музыку знать, надо поучиться немножко. Как иначе музыку узнаешь?

Чайковский — самый великий русский композитор. Но никогда все русские не могли согласиться, что это так. Это не то что Бетховен в Германии, только скажешь «Бетховен» — и все: «А-ах!» В Германии миллион философских книг написан про то, что Бетховена нужно уважать. Правда, и там много лицемерия. Все восхищаются Бетховеном, говорят: «Мы хотим слу-

27

шать Бетховена, но не сейчас, не сию минуту. Сейчас времени нету».

Людям трудно сделать нужное усилие, чтобы понять Чайковского. Некоторые скрипачи его понимают. Пианистам нравится Первый фортепианный концерт Чайковского. Но отношение такое: сыграли — ну и хорошо, и достаточно. Никто не держится за эту музыку. Правда, некоторые балетные держатся. Они любят Чайковского, и не только балеты, а любят слушать его симфоническую музыку. Я иногда

разговариваю с балеринами, совсем еще маленькими девочками, пробую им объяснить: «Чайковский — это гениально! Послушайте, послушайте, какая музыка!»

Чтобы понять красоту Пятой симфонии Чайковского, к ней надо прислушаться! Надо перестать бежать, надо остановиться, сосредоточиться. Но у людей нет времени. Все бегут, спешат. Кто обращает внимание на музыку?

Чайковский никогда не был модным. При его жизни «передовые» русские считали, что он недостаточно русский композитор. Немцам, наоборот, казалось, что Чайковский слишком грубый, слишком русский, что его музыка «воняет». В России после революции Чайковского презирали, писали в газетах, что его музыка пессимистическая, упадочная, не нужна пролетариату. Почему-то считали, что пролетариату должны понравиться оперы Мейербера, они больше соответствовали «революционному моменту», как тогда любили говорить.

Дягилев поставил «Спящую красавицу» Чайковского в Лондоне в 1921 году, но там тоже никто ничего не

28

понял. Дягилев чуть не разорился тогда. И когда я приехал в Америку, здесь Чайковского тоже не так уж много играли. Я не говорю о двух или трех симфониях. Но вот я «Серенаду» поставил — оказалось, никто «Серенады» Чайковского не знал. Ее не играли. И оркестровых сюит Чайковского не играли — ни Первой, ни Второй, ни Третьей. Ничего не знали о его «Моцартиане». Совсем не играли фортепианную музыку Чайковского, если не считать Первого фортепианного концерта.

Мы здесь, в нашем театре, годами играем Чайковского. Я в Америке уже около сорока лет, и в каждом сезоне мы играем Чайковского не меньше двадцати пяти раз. Все время играем. У нас в репертуаре, наверное, пятнадцать балетов на музыку Чайковского.

И все равно снобы не соглашаются, что Чайковский — великий композитор. И никогда не согласятся. Они будут изображать, что любят Телемана или какого-нибудь другого забытого композитора эпохи барокко, сочинившего миллион одинаковых концертов. Я думаю, что если даже они прочтут все это, то все равно скажут: «Мы не согласны с этим совершенно! Мы считаем, что Чайковский — посредственность!» Но намыто какое до них дело!

То же было, кстати, и со Стравинским, и с Равелем. Ведь Равеля тоже не любили. Когда я объявил фестиваль Равеля, меня все спрашивали: «почему Равель»? И один музыкальный критик написал: Равель — это совершенно второстепенный композитор, что же вы делаете, зачем вы его играете, ведь Дебюсси гораздо лучше!

29

Я с таким мнением не согласен. Опера Равеля «Дитя и волшебство» — это гениальная вещь. Но ее надо медленно изучать, смаковать. Постепенно, мне кажется, публика согласилась со мной, что Равель замечательный композитор. И Стравинского приняли. Нужно уметь быть терпеливым.

Конечно, я этого добиваюсь не один. Мои мальчики ставят балеты на музыку Чайковского. Я им советовал, что взять. Питер Мартине покажет «Итальянское каприччио», Жак д'Амбуаз — Концертную фантазию для фортепиано с оркестром. Эту вещь совсем не играют, хотя в ней есть изумительная музыка. Джон Тарас работает с секстетом «Воспоминание о Флоренции», который знают лучше, чем, скажем, замечательные квартеты Чайковского, но все же недостаточно. Джерри Роббинс выбрал фортепианные пьесы из цикла «Времена года».

И конечно, Чайковский всегда с нами. Об этом не хочется говорить; боюсь, что неправильно поймут. Может быть, об этом даже нехорошо говорить. Но это правда. Во всем, что я делал на музыку Чайковского, я ощущал его помощь. Это не был прямой, буквальный разговор. Но когда я работал и видел — что-то получается, я чувствовал, что это Чайковский мне помог. Или же он говорил — «не надо». И опять — это не значит, что Чайковский меня останавливал за руку. Но если я видел, что балет не выходит, то значит, и не надо его делать. Значит, в этом мне Чайковский не поможет. Когда я делал «Серенаду» — он мне помог. Почти вся «Серенада» сделана с его помощью. То же самое я чувствую насчет Стра-

30

винского. Когда мы готовили фестиваль Стравинского, он был с нами.

Волков: Такая вера в мистический контакт с великими покойниками распространена более среди

русских музыкантов, нежели среди их рационально настроенных западных коллег. Знаменитый русский виолончелист и дирижер Мстислав Ростропович рассказывал: «Когда меня пригласили продирижировать оперой Прокофьева "Война и мир" в московском Большом театре, то администрация хотела, чтобы я провалился. Мне дали всего три репетиции. Я обязан был провалиться!»

«В день представления, — продолжал Ростропович, — я поехал на могилу Прокофьева под Москвой. Обнял надгробный камень. И попросил Прокофьева помочь мне. Он мне помог. Я уверен в этом, потому что только он один мог мне помочь. Опера прошла триумфально».

Баланчин: У меня бывало такое. Не выходит — и тогда попросишь Чайковского: «Пожалуйста!» Я композитора не видел, но обращался к нему. Я никогда не говорил об этом. Об этом неудобно говорить. Но один, без помощи Чайковского, я не справился бы. Сам бы я не мог, у меня ума бы не хватило.

Волков: Ощущение диалога с мертвыми помогает русским преодолевать страх смерти. Для них тот свет населен знакомыми людьми, а значит, уже не так пугающ. Появляется ощущение обжитости, почти уюта. Поэтому Ростропович на вопрос, боится ли он смерти, решительно отвечает: «Нет! В той жизни я имею больший баланс, чем в этой. У меня там больше друзей. И я с ними общаюсь там на уровне новой, другой жизни».

31

Вот почему я не боюсь смерти». Это ощущение личного, почти интимного контакта с великими теньями — свойство, типичное для русского сознания.

Баланчин: Это русская черта. Но это также свойство всех театральных людей. Ты вдруг ощущаешь присутствие Чайковского и понимаешь: «Это, конечно, он! Я иду работать вместе с ним. Он мне поможет».

32

Детство

Баланчин: Чайковский больше любил мать, чем отца. Уже когда он был взрослым, то все еще не мог говорить о ней без слез. Она умерла от холеры, когда Чайковскому было всего четырнадцать лет. Это была незаживающая рана на всю жизнь. И как мы знаем, смерть от холеры стала для Чайковского навязчивой идеей. Мать Чайковского была французского происхождения. Мальчика в семье называли Пьером, хотя по-русски правильно было бы — Петр или Петя. Так и меня называли в школе Жоржем, хотя правильно было бы — Георгий или Юра

Самые сильные свои впечатления человек почти всегда получает в детстве. Особенно это справедливо по отношению к музыкантам и танцорам, потому что музыкой и балетом обыкновенно начинают заниматься очень рано. Мы знаем, что родители Чайковского очень его любили. Этому можно только позавидовать. Каждому хочется быть в семье любимым ребенком, но не каждому такое счастье выпадает. Родители Чайковского также верили в то, что Пьер будет замечательным музыкантом. И сам Чайковский с детства был уверен в том, что будет знаменитым композитором.

Волков: Первые музыкальные впечатления Пьера были не от живого исполнения, а от механического звука — как будто он был ребенком позднего двадцатого

33

века. Отец купил довольно большой механический орган, и Пьер слушал (как он сам потом говорил — «в святом восторге») как этот орган играл отрывки из оперы Моцарта «Дон Жуан». Этот же орган играл музыку Россини, Беллини и Доницетти. Чайковский полюбил итальянскую оперу на всю жизнь и оставался верен ей даже много позднее, когда серьезные музыканты в России считали увлечение итальянской музыкой «неприличным».

Первые контакты с музыкой были одновременно возбуждающими и травмирующими. Пятилетнему Пьеру запрещали слишком много времени проводить у фортепиано. Продолжая «играть», он стал барабанить пальцами по оконному стеклу, разбил его и сильно поранил руку. Тогда родители поняли, что мальчика надо серьезно учить музыке.

Однажды ночью, услышав, что маленький Пьер плачет, гувернантка поднялась в детскую и спросила, что с ним. «О эта музыка, музыка! Избавьте меня от нее! Она у меня здесь, здесь, — указывая на голову и рыдая, отвечал мальчик, — она не дает мне покоя!»

Баланчин: Здесь, в Америке, считается, что музыка должна приносить только удовольствие, должна развлекать. Это, конечно, не так, особенно если музыкой занимаешься профессионально. Она приносит и мучения, и сознание собственного ничтожества. С ней не всегда комфортабельно оставаться один на один. Вот почему приятнее слушать музыку в зале, вместе с публикой.

Ребенка надо приучать к музыке очень осторожно и бережно. Надо объяснить ему, что это серьезное дело.

34

У Чайковского была прекрасная гувернантка, она помогла ему с музыкой. С ней он также замечательно выучил французский язык. У нас тоже была бонна-немка, мне она очень нравилась. Я был тогда совсем маленький. А потом она ушла. Когда я поступил в балетную школу, там у нас были слуги. Но это было уже совсем другое. А о моей бонне я часто вспоминаю с неясностью.

Меня родители «засунули» в балетную школу, когда я был маленький. Юного Чайковского родители точно так же засунули в Училище правоведения, в том же Петербурге. И уехали, больше чем на два года. Пьер страдал необычайно. Я это понимаю очень хорошо, потому что тоже тосковал по семье. Но мне все же было легче — родители жили недалеко, в Финляндии — в Лунатиокки. По воскресеньям тетка иногда заходила за мной и забирала к себе. Она жила в Петербурге.

Волков: Много лет спустя Чайковский вспоминал о жизни в Училище правоведения: по четвергам в столовой воспитанникам давали борщ, битки и кашу. Запах борща и каши приятно щекотал нос, а в ожидании битков душа Чайковского «умилялась». Оставалось всего два дня до субботы, когда можно было пойти в гости к родственникам.

Баланчин: И у нас в школе почему-то по четвергам давали борщ, битки и кашу. Битки были со сметаной, замечательные! А борщ был гениальный! И у нас тоже по субботам многие расходились по домам. В пятницу был банный день. А в субботу училище пустело — на два дня. Становилось грустно, одиноко. В церковь при-

35

дешь, постоишь там. При школе была домашняя церковь. Там воспитатель стоит и еще, может быть, два-три ученика. Нужно было как-то время до ужина скоротать. Я ходил в приемный зал играть на рояле. Там тоже никого не было, пустота. Потом был ужин, а после ужина — спать.

Перед сном можно было почитать. Я любил читать Жюль Верна — «80 000 лье под водой», «Таинственный остров». До сих пор помню подписи под рисунками: «Если мы ночью в открытом море услышим звон колокола — корабль погиб».

Еще все мы увлекались приключениями Шерлока Холмса, Ника Картера и Пинкертон. Они выходили сериями, в цветных картонных обложках. Каждую неделю можно было купить новый выпуск, несколько десятков страниц. Стоило дешево — десять-двенадцать копеек. Эти книжки тут же проглатывались и передавались из рук в руки. Помню «Путешествие Пинкертон на тот свет», «Натурщица-убийца», «Тайна замка Бургас». Очень увлекательно!

Волков: В юном возрасте Чайковский увлекался приключенческой литературой своего времени — Эженом Сю, Александром Дюма-отцом, Фредериком Сулье («Мемуары дьявола») и Полем Февалем. Позднее наслаждался романами Луи Жаколио; о них Чайковский говорил — «очень увлекательно написанные книги». Гувернантка Чайковского так вспоминала о первых книгах, которые она прочла вместе с Пьером: «Кроме "Материнского воспитания" мадемуазель Амабль Тастю, у нас также было "Семейное воспитание" мисс Эдгеворс

36

в нескольких томах. Для естественной истории мы имели маленький иллюстрированный экземпляр Буффона Для чтения — сказки Гизо, игумена Шмитта Один том, особенно любимый нами, который мы читали и рассказывали по вечерам в субботу, был "Знаменитые дети" Мишеля Массона». Читали также «Маленьких музыкантов» Эжени Фoa. В одном из писем маленький Чайковский сообщает, что читает письма мадам де Севинье и «Дух христианства» Шатобриана, но признается, что «ничего не

понимает».

Баланчин: У меня тоже были замечательные детские книжки, но другие — про приключения мурзилки. Они были маленькие, как булабочные головки, эти мурзилки. Они всюду могли попасть и всё видели. Здесь никто не знает про мурзилку, а хорошо было бы рассказать о них американским детям. Надо бы перевести историю мурзилки на английский и сделать мультфильм для ТВ. Был бы замечательный фильм.

Еще помню книжки про Степку-растрепку. Это был перевод с немецкого, «Struwelpeter» доктора Гофмана — не того Гофмана, который «Щелкунчик» написал, а другого. Он и рисунки делал. Это были интересные, жестокие книжки. Помню, в наказание этому Степке парикмахер отрезал ему вместе с длинными ногтями и пальцы. И конечно, незабываемые «Макс и Мориц» Вильгельма Буша! Они, помню, в булочную залезли, вообще были страшные разбойники. Мне очень нравился Буш, которого, кстати, любил и Стравинский. Стравинский, хоть уже далеко не молодой, мог Буша декламировать наизусть большими кусками.

37

Волков: Чайковский писал: «Мне кажется, что испытанные в годы юности восторги от искусства и литературы оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение...»

Баланчин: Он услышал в детстве Моцарта — и тот остался богом Чайковского на всю жизнь. Услышал Глинку — и навсегда полюбил его. Вплоть до курьеза: «Жизнь за царя» Глинки Чайковский услышал раньше, чем другую оперу Глинки, «Руслан и Людмила», поэтому всю жизнь Чайковский любил «Жизнь за царя» больше! (Мне тоже сначала больше нравилась «Жизнь за царя». Но после революции эту оперу из-за ее монархического сюжета совершенно перестали исполнять. Тогда я лучше узнал «Руслана и Людмилу» и очень ее полюбил.) В «Жизни за царя» Глинки крестьянин спасает русского царя. Чайковский был потрясен, когда революционные террористы убили императора Александра II. Он очень подружился с новым монархом, Александром III. Дягилев говорил, что Александра III можно числить среди лучших русских царей. Для русской культуры он был, может быть, вообще самым лучшим из русских монархов. Это при нем начался расцвет и русской литературы, и живописи, и музыки, и балета. Все, что потом прославило Россию, началось при Александре III! Он был, мне рассказывали, мужчина огромного роста Стравинский ребенком несколько раз видел Александра III. Император был настоящий богатырь — бородатый, с громким голосом, пронизывающим взглядом. Но с Чайковским, например, он всегда был очень прост и ласков. Императору очень нравилась музыка

38

Чайковского. Это он настоял, чтобы оперу Чайковского «Евгений Онегин» поставили в Петербурге, в Императорском театре. Никто этого не хотел делать! Музыканты были против, они завидовали Чайковскому, говорили: это плохая опера, несценичная, публике не понравится. Но государь велел, и музыкантам пришлось подчиниться.

Волков: В письме к фон Мекк Чайковский описывает представление «Евгения Онегина» в присутствии императорской семьи: «Государь пожелал меня видеть, побеседовал со мной очень долго, был ко мне в высшей степени ласков и благосклонен, с величайшим сочувствием и во всех подробностях расспрашивал о моей жизни и о музыкальных делах моих, после чего повел меня к императрице, которая в свою очередь оказала мне очень трогательное внимание».

Баланчин: Для Александра III Чайковский сочинил Коронационный марш и Коронационную кантату. Государь ему за это пожаловал перстень с бриллиантом. А позже он назначил Чайковскому пенсию в три тысячи рублей ежегодно — пожизненно. Огромная сумма по тем временам! Но главное, оперы и балеты Чайковского ставились со всей возможной пышностью и размахом, потому что деньги на это отпускались из императорской казны. Чайковский не должен был объезжать богатых людей со шляпой в руках, унижаться, вымаливать рубль здесь, рубль там. Его произведения ставились в Императорском театре! Чайковский верил в Бога и государя с детства. В семь лет Пьер сочинял стихи к своему ангелу-хранителю — по-французски!

39

Волков: Когда Пьер жил в училище, ежегодно в Екатеринин день литургию у них служил митрополит. Чайковский вспоминал, что в детстве он обладал великолепным сопрано и несколько

лет подряд пел первый голос в начале и в конце литургии: «Литургия производила на меня глубочайшее поэтическое впечатление».

Баланчин: Митрополит в Екатеринин день приходил к ним потому, что в России чтили память императрицы Екатерины. Литургия и на меня производила с детства замечательное впечатление. Духовенство выходит — все одеты шикарно, в роскошных митрах, выглядят прямо как святые. И вся служба такая трогательная, красивая. Мальчики в церковном хоре поют нежными голосами. Я им всегда завидовал. Мне тоже хотелось в церковном хоре петь. Но нужно было подождать, пока голос прорежется. Другие мальчики из балетной школы, которые постарше, — те пели. А потом, после революции, церковного хора в нашей школе уже не было.

Волков: Чайковский много раз говорил, как он любит православное богослужение, но ему казалось, что некоторые православные ритуалы слишком длинны. Об этом он написал однажды своему брату Модесту: «Был на мироварении, на выносе плащаницы в Успенском соборе, на заутрене в храме Христа Спасителя, на вечерне в первый день Пасхи (и еще на многих службах) там же. Везде вынес впечатление умиленности, благолепия, красоты. Но к сожалению, всякий раз впечатление ослаблялось *крайней* растянутостью нашего богослужения. УВЫ! нужно правду сказать: есть много излишнего, без всякой надобности удлиняющего богослу-

40

жение, утомляющего самое упорное внимание, охлаждающего самые искренние порывы. Если православное богослужение нуждается в некоторых реформах, то именно в этом смысле».

Баланчин: Конечно, конечно, — слишком долго, слишком длинно! Кадилами махают и махают. И читают, и читают. И повторяют все то же самое: «Господу помолимся — Господи, помилуй», «Господу помолимся — Господи, помилуй». Пасхальная служба в православной церкви очень длинная. Мы во Владимирской церкви в Петербурге стояли четыре часа. Я приходил с теткой и мамой с самого начала, и мы всю службу отстаивали на каменном полу. Четыре часа на каменном полу!

Чайковский говорит о мироварении. Про мироварение надо объяснить. Берут оливковое масло, виноградное вино и разные ароматические вещества и приготавливают из них особую смесь под названием «миро», которую потом освящают особым чином. Мироварение — это таинство, которое воспроизводит Пятидесятницу. Мы знаем, что Дух Святой сошел на апостолов, тем самым создав из них Церковь. Каждого крещающегося помазывают этим «миром», чтобы и он мог приобщиться к Святому Духу. Это очень важный обряд.

И про вынос плащаницы я могу объяснить. Плащаница символизирует тело Иисуса. Это такой плат — либо бархатный, либо из драгоценных тканей, на котором изображено тело Иисуса, снятого с креста. Плащаница выносится из алтаря на середину церкви, ее укладывают на постамент, украшенный цветами. Это означает для нас снятие тела Иисуса с креста на поклонение народу.

41

И конечно, я помню петербургскую вечерню, первый день Пасхи. Сначала все стоят, ждут, когда начнется. Потом медленно выходит духовенство, начинается служба. А потом веселее делается: хор начинает петь, служки ходят. Хор поет: «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав». Митрополит благословляет народ. Во Владимирской церкви в Петербурге, помню, открывали алтарь. На Пасху открытие алтаря — чудесное явление. Потом вечерня кончается, царские врата закрываются, становится темно.

Волков: Чайковский писал фон Мекк: «Ежечасно и ежеминутно благодарю Бога за то, что он дал мне веру в Него. При моем малодушии и способности от ничтожного толчка падать духом до такой степени, что я стремлюсь к *небытию*, — что бы я был, если б не верил в Бога и не предавался воле Его?»

Баланчин: Это очень важно, что мы с Чайковским из одной Церкви. Я знаю, что Чайковский верил по-настоящему. Я мало вижу теперь людей, которые бы верили по-настоящему. Потому что это трудно. Надо не просто соблюдать какие-то правила, а верить в то, что Сын Божий родился, страдал и воскрес. И в то верить, что Он вознесся на небеса. И придет второй раз на землю. Религия — это прежде всего вера, а люди теперь привыкли ко всему относиться скептически, с насмешкой. Так нельзя. Веру не проверяют.

Меня иногда спрашивают: «Как это так — вы верите?» К вере нельзя прийти вдруг, ни с того ни с сего. Веру надо постигать с детства, постепенно. И Чайковский так делал, и Стравинский. Они

42

детства, наизусть учили. Слова евангельские во всех нас вкоренились. Нас всех крестили, мазали миром, всегда водили в церковь, мы причащались. В веру нельзя прыгать как в бассейн. В нее надо входить постепенно, как в океан. Это надо делать с детства.

43

Три Петербурга

Баланчин: Для меня Чайковский — петербургский композитор, совершенно петербургский. И дело не в том, что он в Петербурге учился, консерваторию кончил, подолгу жил там. Не в том, что он сам считал этот город своим родным и говорил об этом. Гораздо важнее, что по сути своей музыки Чайковский — петербуржец, как петербуржцами были Пушкин и Стравинский. Это трудно объяснить, но я попробую, потому что это нужно и важно объяснить. И может быть, у меня это получится, потому что я сам петербуржец, я в Санкт-Петербурге родился и вырос. Прежде всего, Петербург — очень оригинальный город, ни на что не похожий. Он построен был необычно — сразу, как будто чудом возник. Царь Петр Первый приказал — и мгновенно выстроили! Поэтому в Петербурге были прямые красивые улицы. И там всегда заботились о пропорциях. Был специальный императорский указ, что высота домов не может превышать ширину улиц. К примеру, я жил на знаменитой Театральной улице рядом с Александрийским императорским театром. Маленькая улица, но необычайной красоты, а почему? Длина улицы — двести двадцать метров, ширина — двадцать два метра, а высота зданий по улице — тоже двадцать два метра. Нетрудно вычислить, почему улица такая прекрасная!

44

Русские цари были такие богатые, что выписали в Петербург лучших архитекторов Европы — итальянцев, австрийцев, французов. Платили им огромные деньги. И видимо, династия Романовых понимала толк в красоте. В жилах Романовых, как известно, была сильная примесь немецкой крови: начиная с Петра Первого они женились на немках. Но среди зданий Петербурга вы не найдете немецких по стилю. Они все элегантные, легкие — это стили итальянский или австрийский. И даже резиденция царей, Зимний дворец, тоже в легком итальянско-австрийском стиле. Этот стиль называется «петербургский ампи́р» — элегантный, простой, изысканный. Без претензий, но величественный. Вот что такое Петербург.

Для меня Петербург неотделим от Пушкина, величайшего поэта России. Не Пушкин строил Петербург, но он изумительно описал этот город в своих стихах и прозе и тем увеличил его красоту. Мы все с детства воспринимали Петербург сквозь призму пушкинских стихов. Я не знаю другого такого примера — может быть, Флоренция и Данте. Поэзия Пушкина легкая, величественная и соразмерная — как Петербург, как музыка Моцарта. Петербург — европейский город, который возник в России чудом. И Пушкин — чудо русской литературы: он русский европеец. Чайковский тоже был русский европеец — поэтому он так любил Пушкина; на его сюжеты Чайковский написал три свои лучшие оперы — «Мазепа», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». И конечно, еще один пример русского европейца — Игорь Федорович Стравинский.

45

Волков: Молодой Чайковский пишет своей сестре: «Все, что дорого сердцу, — в Петербурге, и вне его жизнь для меня положительно невозможна. К тому же, когда карман не слишком пуст, на душе весело... Ты знаешь мою слабость? Когда у меня есть деньги в кармане, я их все жертвую на удовольствие; это подло, это глупо — я знаю; строго рассуждая, у меня на удовольствие и не может быть денег; есть непомерные долги, требующие уплаты, есть нужды самой первой потребности, — но я (опять-таки по слабости) не смотрю ни на что и веселюсь. Таков мой характер».

Баланчин: Как похоже на Моцарта! Тут видны и человек, и город. Человек — настоящий артист! И город — чудное место для артиста! Я сам так и жил всегда: есть деньги — трачу их и веселюсь, нет денег — тоже не очень переживаю. По Петербургу удовольствие прогуляться даже

тогда, когда денег нет совсем. Чайковский как-то говорил, что даже если дела идут плохо, рубли все давно испарились и в любви не везет — даже плакать хочется! — а пройдешься пешком по Невскому проспекту туда и обратно, и опять на душе хорошо. Чистый Моцарт! И правда, Невский проспект — замечательное место для прогулок — прямой, нарядная толпа, рестораны, театры. Но по нему хорошо гулять и белой ночью, когда пусто, нет никого.

Белые ночи — еще одно чудо Петербурга. Чайковский о белых ночах говорил — «странно, но красиво». Белые ночи приходят весной. Заходит солнце — и вдруг начинает струиться странный белый свет, как сквозь матовое стекло. Это северный рассвет. Все призрачно.

46

Волков: Чайковский писал о белых ночах: «Не спится при этом непостижимом сочетании ночной тишины с дневным светом».

Баланчин: Нам, молодым, тоже не спалось, мы белыми ночами много гуляли, ходили смотреть на знаменитых сфинксов у Академии художеств. Им три тысячи лет, их привезли по царскому приказу из Египта. Через мост ходили к Петропавловской крепости. Нас было несколько человек, компания, с девушками. Я, когда играю музыку Чайковского, вспоминаю иногда белые ночи. Это не южная ночь, итальянская, где звезды сверкают и громкая музыка. Нет, это было скромное, ненавязчивое, это надо было почувствовать.

Мне повезло, я родился еще в том Петербурге, по которому Чайковский ходил. Еще многое оставалось от Петербурга старого, 80-х годов. Потом город стал быстро изменяться. И конечно, он стал совсем другим после революции. Так что можно сказать, что я жил в трех разных городах. И каждый из них был Петербургом — по-своему.

О Петербурге Чайковского напоминала иногда холера. Вдруг на стенах домов начинали расклеивать плакаты — с призывами не пить сырой воды, не есть сырых овощей и фруктов. Везде начинало пахнуть карболкой. В балетной школе старшие воспитанники рассказывали, что в прежнее время из-за холеры иногда прекращались занятия.

В наше время занятия прекращали, только если был сильный мороз, ниже восемнадцати градусов по Реомюру. Тогда на улицах жгли костры. А вообще в России

47

о погоде никто не думает. Тепло так тепло, холодно так холодно, а сколько там градусов — это совершенно все равно, это никого не интересует. (Это здесь, на Западе, всех волнует — сколько точно градусов, и когда объявят, тогда люди знают — тепло им или холодно.)

И конечно, кругом были люди, которые знали Чайковского. Павел Гердт, который был самым первым Дезире в балете «Спящая красавица» и самым первым принцем Коклюшем в «Щелкунчике». Он был замечательный, танцевал в Мариинском театре до семидесяти лет. Красивый мужчина, представительный. Не любил, когда его спрашивали о возрасте, строгий был. А другой старик был, наоборот, маленький, доброжелательный, покладистый, с седыми усами — Риккардо Дриго, дирижер из Италии; мы его называли Ричард Евгеньевич. Он очень смешно говорил по-русски. Дриго дирижировал и «Щелкунчиком», и «Спящей красавицей» на их премьерах. С самим Чайковским обсуждал музыку и темпы! Он при нас еще дирижировал балетными спектаклями в Мариинском театре. Дриго был совсем неплохой композитор, мы ставили в Нью-Йорке его балет «Арлекинада», публике нравилось.

Мариуса Петипа я уже не застал. Когда я пошел учиться, он уже умер, но умер совсем недавно. Все его еще помнили, рассказывали о нем много историй. Без Петипа, конечно, балеты Чайковского не были бы теми балетами, которые мы знаем.

Композитор Александр Константинович Глазунов, Друг Чайковского, директор Петербургской консерватории, приходил к нам в театр играть на рояле свой

48

балет «Раймонда». Мы репетировали, а Глазунов играл. Очень любил играть на рояле, великолепно у него выходило. Мне говорили, что Глазунов никогда специально не учился фортепианной игре, но это совершенно не было заметно. Он играл очень красиво, мягко, отчетливо. Удобно было репетировать.

Конечно, я и позднее встречался с людьми, знавшими Чайковского: художником Александром

Бенуа, князем Аргутинским. Дягилев был знаком с Чайковским. Он состоял с ним в каком-то очень отдаленном родстве, а потому любил называть Чайковского «дядя Петя». Дягилев как-то рассказал мне, что в молодости даже сочинил скрипичную сонату памяти Чайковского. Смеясь, говорил, что вышла ужасная гадость.

И конечно, старый Петербург был городом чудаков, оригиналов. Они ему придавали вкус и цвет. Я одного такого оригинала знал довольно хорошо — Левкия Ивановича Жевержеева. С его дочкой Тамарой мы поженились в России. Жевержеев был не старый еще человек, очень умный и богатый.

Волков: Знаменитый режиссер Всеволод Мейерхольд так написал о Жевержееве: «Город Петра — Санкт-Петербург — Петроград (как он теперь именуется) — только он, только его воздух, его камни, его каналы способны создать таких людей, как Жевержеев. Жить и умереть в Санкт-Петербурге! Какое счастье».

Баланчин: О да, Жевержеев — петербуржец, наверняка, абсолютно! Он был владелец парчово-ткацкой фабрики и магазина церковной утвари на Невском проспекте. И театр он выстроил на Троицкой улице. На

49

фабрике у Жевержеева делали рясы и митры для патриарха и прочего высшего духовенства. Вершок золотой парчи целый год, кажется, ткали. Целый год! Парча была толстая, тяжелая, из чистого золота. Таковую на патриарха надевали! У меня был приятель, пианист Копейкин. Мы с ним во Франции подружались, оба работали у Дягилева. В России до революции Копейкины владели фабрикой по изготовлению пуговиц. У всей русской армии были пуговицы металлические, и на каждой написано — «Копейкин». И еще они делали ордена, медали, бляхи, а также кресты и всяческие украшения церковные из золота. И когда был важный заказ, на Копейкинской фабрике говорили: «Вот, к нам заказ от Жевержеевых». Значит, Жевержеевы заказали крест золотой или что-нибудь такое.

У Жевержеева была замечательная библиотека: первые издания, тысячи редких книг. Они размещались в колоссальной квартире Жевержеева в Графском переулке. Двадцать пять комнат! Ему весь дом принадлежал. Я слышал историю, что будто бы это Жевержеев предложил нам пожениться — мне и Тамаре. Ничего подобного, никогда в жизни этого не было. Жевержеев на нас с Тамарой не обращал никакого внимания, был полностью поглощен своей уникальной коллекцией. Я у Жевержеевых жил, мне негде было жить. На квартире стояло великолепное пианино. Жевержеев очень Вагнера любил, у него был собран полный Вагнер. И он всегда меня просил: «Садитесь, пожалуйста, сыграйте мне что-нибудь из Вагнера». Я играл — конечно, не там, где пение, ансамбли всякие трудные, а больше вступле-

50

ния и увертюры. Вагнера Жевержеев с меня требовал — это точно. А жениться — нет. Мы с Тамарой поженились сами по себе, по-советски.

Петербург моего детства был большой, шумный город. Конку с империалами, на которой ездил Чайковский, сменили трамваи. Вместо газовых фонарей — электрические. Телефоны появились, паровое отопление. Я в этом городе родился. Когда был маленький, бонна нас водила гулять к «Прудкам», на Поклонную гору. Там три пруда было. В Суворовском саду гуляли. (Мы жили на Суворовском проспекте — напротив Академии.) Гуляли с бонной по набережной Невы и с нетерпением ожидали, когда в полдень с Петропавловской крепости грянет пушечный выстрел. В Зоологический сад ходили. Чайковский очень любил петербургский зоосад, часто его посещал. Его там особенно смешили играющие медвежата. А львов и тигров Чайковский жалел. Действительно, львы и тигры за решеткой выглядят жалко, убого. На них лучше смотреть в кино. Потом меня засунули в балетную школу, полное название — Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище. Я жил и воспитывался там, матери и отца не видел. Нас взяли в «казну», то есть на полное содержание за счет царской казны. Там, в школе, мы занимались, ели, спали, все там было. В большом репетиционном зале мы репетировали балеты. И маленький театр там у нас был свой, и домашняя церковь, и лазарет. Мы все петербуржцы — все те, кто воспитались в этой школе. Потому что мы были придворной

школой. У нас были специальные формы — голубые мундиры, очень красивые: серебряные лиры на воротничках и фуражках, — и нас возили в каретах. Впереди, на облучке, два человека сидело в ливреях! Как в «Золушке». И нас представляли государю императору — Николаю II, сыну Александра III, покровителя Чайковского. Это было 6 декабря — Николаев день, царские именины. В этот день (и в день именин царицы тоже) в школьной церкви была специальная служба. Шоколад давали пить, вкусный! Николай II очень любил балет «Конек-Горбунок». Ему главным образом нравился марш в конце балета, такой немецкий марш. Этот марш туда специально для него вставили. Мы все, дети, в этом марше участвовали. А потом переодевались и шли парами — мальчики и девочки — к императору. С воспитателем и воспитательницей. Девочки, кажется, первые, потом — мы в мундирах, руки по швам.

Все думают, что царская ложа в Мариинском театре — центральная. На самом деле ложа царя была боковая, справа. В нее был отдельный вход, отдельное фойе, специальный подъезд большой. Когда входите, это как колоссальная квартира: люстры, стены обиты голубым. Император там сидел со всей своей семьей: императрица Александра Федоровна, наследник, дочери, — а нас выстраивали по росту и представляли: вот Ефимов, Баланчивадзе, Михайлов. Царь был невысокий. Царица была очень высокая, красивая женщина. Она была одета роскошно. Великие княжны, дочери Николая, тоже были красавицы. У царя светлые выпуклые глаза, он картавит. Он спрашивает: «Ну, как вы?» Нужно было

ногой шаркнуть и ответить: «Премного довольны, Ваше Императорское Величество!» Нам дарили шоколад в серебряных коробочках, замечательных! И кружки изумительной красоты, фарфоровые, с голубыми лирами и императорскими вензелями. Я это все не сохранил. Мне в то время это совершенно неважно было.

И как замечательно, что мы были под императорским покровительством, и весь балет тоже. Не нужно было собирать деньги у богатых купцов или банкиров. Потому Петипа мог так роскошно ставить балеты Чайковского. На это деньги нужны огромные! А царь требовал немногого — чтобы ему сыграли марш из «Конька-Горбунка».

Как хорошо, что наш государь имел уважение к искусству и музыке. Это была царская традиция — и от нее была польза и Чайковскому, и другим великим русским музыкантам, и балету. Мы были все на императорском иждивении. У нас в школе были слуги, лакеи: все видные мужчины в униформе, пуговицы застегнуты сверху донизу. Мы вставали, мылись, одевались и уходили. Кроватей не застилали, всё так бросали. За нами слуги прибирали.

Нас в комнате было человек тридцать воспитанников. Большая комната! Только мальчики, девочки были на другом этаже. Мы все были влюблены во взрослых балерин, солисток Мариинского театра. А с девочками из школы у нас романов не было: встречаться было трудно, за ними следили классные дамы, горничные. Главное, мы все время занимались, уставали сильно. Так что никакого специального желания к девочкам мы не испытывали.

Когда нужно было выступать в Мариинском театре — балеты там давали по средам и воскресеньям, но мы участвовали также и в операх — это были хорошие дни. Те, кто в субботу уходили домой, возвращались в школу. Нас усаживали по шесть человек в карету — замечательный экипаж, у которого было прозвище «Ноев ковчег», — и подвозили прямо к театру. В воскресенье давали хороший обед — котлеты с макаронами, я их очень любил. Еще любил соленые огурцы. Раз в неделю давали абрикосовые пирожные — нам поставляли лучшие! Давали рахат-лукум и халву, но редко: от восточных сладостей зубы портятся.

Самый противный день был понедельник: вставать в семь утра, мыться ледяной водой из умывальника... Бр-р-р!.. И айда на занятия. Кроме балета и фортепиано, у нас ведь были и обычные предметы, как в других школах: математика, история, география, литература, французский. Я был хорош по математике. И учитель у нас по математике был отличный. Ему было лет сорок пять (мне тогда казалось, что он уже глубокий старик), хороший, добрый человек. В старших классах его изводили, нравилось им это, видите ли. Был там такой дурак, клоуна из себя корчил: всегда измазанный чернилами, кривляющийся и наглый. Показывал учителю язык, а все смеялись. Математик от этого плакал, нам его жалко было. А мы, младшие, над ним никогда не смеялись, у нас дисциплина была хорошая.

История, литература — это я любил меньше. Литература казалась мне длинной такой штукой, сразу всего не узнаешь. Мы учили наизусть Пушкина, Лермон-

54

това, Грибоедова. Раньше мне казалось — тут же все забываю. А теперь, спустя столько десятилетий, оказалось — я много помню! А еще я любил Закон Божий. Чайковский, когда учился, тоже любил больше всего Закон Божий.

По классическому танцу мы занимались у Самуила Константиновича Андрианова. Красивый был мужчина, рослый, замечательный педагог. Но мы у него немного учились, Андрианов умер совсем молодым, от скоротечной чахотки, которую тогда не умели лечить. Андрианов и сам ставил балеты; мне казалось тогда, что интересные. На нас он смотрел, конечно, как на козляков. Андрианов был замечательный Зигфрид в «Лебедином озере».

Бальные танцы нам преподавал Николай Людвигович Гавликовский. Это дело мне тоже очень нравилось. Он нас учил старинным вещам: паспье, шассе и, конечно, мазурка, полонез.

У нас была настоящая классическая техника, чистая. В Москве так не учили, там балетных воспитывали совершенно по-другому. У них, в Москве, все больше по сцене бегали голые, таким кандибобером, мускулы показывали. В Москве было больше акробатики. Это совсем не императорский стиль. Оно и ясно — ведь это у нас жил государь. Петербург — это Версаль. Ильде-Франс! Чайковский, хоть и жил в Москве, и преподавал там (его имели глупость не пригласить преподавать в Петербургскую консерваторию, так он устроился в Московскую), а Москвы не любил, называл ее чужим городом.

55

Волков: Чайковский писал своему многолетнему патрону и постоянному адресату Надежде фон Мекк: «Какой Петербург, сравнительно с Москвой, музыкальный город! Я каждый день слушаю здесь музыку. В Москве ничего подобного нет».

Баланчин: Ну конечно! В Петербурге больше любили музыку, чем в Москве.

Волков: В письмах Чайковского бесчисленные жалобы на Москву отыскать нетрудно: Москва наводит на Чайковского «тоску и уныние»; в Москве, по его мнению, слишком много нищих на улицах (московские нищие, по словам Чайковского, «отравляли совершенно» его пешие прогулки); летом Москва «совершенно необитаема»; она «душна, пыльна и противна». И наконец, Чайковский бесконечно жалуется на отвратительную вонь, стоящую на московских улицах.

Баланчин: Ну, это уж он преувеличивает, пожалуй. Я в юности бывал иногда в Москве, приезжал туда. Впечатление от Москвы у меня было, помню, такое: шикарная! Большая! Колоссальная! Выглядит как русская дама, которая сделалась королевой. И ее раздели — она в шелку, в мехах, бриллиантах. Москва — красивая, дородная женщина.

Волков: В Москве в 1980 году была опубликована (посмертно) интересная записка музыковеда Бориса Асафьева — величайшего знатока музыки Чайковского. Асафьев вспоминает, как он старался выпытать что-то о попытке Чайковского жениться у друга Чайковского, Николая Кашкина. В 1877 году Чайковский женился в Москве на бывшей ученице консерватории

56

Антонине Милюковой, однако брак тут же расстроился. Психическое потрясение было настолько сильным, что Чайковский чуть не сошел с ума, пытался покончить жизнь самоубийством. И наконец, уехал из Москвы, бросив профессорское место в Московской консерватории.

Асафьев вспоминает: Кашкин «сознавался, что "друзья" Чайковского не могли создать творческой атмосферы и высокою интеллектуального окружения композитору, уже написавшему "Ромео и Джульетту", "Бурю" и "Франческу да Римини"».

Асафьев, в своей записке закавычивший слово «друзья», добавляет двусмысленный пассаж, более всего приближающийся (в советской литературе о Чайковском) к признанию существования московского гомосексуального круга друзей Чайковского: «Женитьба для Чайковского была — и выход из одиночества, и попытка *выправить* жизнь, и найти лучшую жизнь, — то есть спастись от московского "провинциально-трактирного быта" (на что много жалоб у Чайковского)». И Асафьев многозначительно подчеркивает слово «выправить».

Баланчин. Ну конечно! А в Петербурге жил брат Чайковского Модест, к которому он был очень близок.

Там были образованные молодые люди из высшего общества, которых Чайковский любил. Они его понимали, любили его музыку, преклонялись перед ним. Они были его единомышленники. Это все были интересные, блестящие люди, подлинные петербуржцы. Ведь Петербург был не только императорской столицей, он

57

был еще и интеллектуальной столицей России. Это надо понимать. И даже после революции, когда новое начальство перебралось в Москву, Петербург оставался русским европейским городом. В нем жила Анна Ахматова, знаменитая поэтесса и красивая женщина. Я ей был представлен. Я люблю ее стихи, у меня они есть. А с другим замечательным поэтом, Михаилом Кузминым, я даже работал вместе. Кузмин был еще и очень хорошим композитором; он написал музыку к спектаклю «Эуген Несчастный» по пьесе немецкого экспрессиониста Эрнста Толлера. Режиссером представления в Александрийском театре был знаменитый авангардист Сергей Радлов, а я поставил танцы. Кузмин очень волновался, чтобы я правильно понял, как в его музыке расставлены акценты.

Кузмин, кажется, первым в России стал печатать стихи и прозу о гомосексуальной любви. Он был маленький худенький старичок с огромными глазами. Очень милый, изящный, сплошное очарование. Когда-то, вероятно, он одевался очень элегантно. Но после революции одежду в порядке трудно было содержать. И все-таки Кузмин выглядел изысканно. Он хорошо играл на рояле и любил Э. Т. А. Гофмана и Моцарта. Играл мне музыку Гофмана (ее мало кто знает!) и жалел, что она больше похожа на Бетховена, чем на Моцарта. Я не очень тогда все это понимал. Мне было всего девятнадцать лет. Но Кузмина я помню отлично.

Когда свергли царя, балетных это поначалу не коснулось. В школе Закон Божий преподавали по-прежнему. Единственное — убрали портрет Николая II. В Ма-

58

риинском театре капельдинеры больше не надевали свою красивую форму, потому что эта форма была обшита позументами с двуглавым орлом — геральдическим знаком империи. Орлов и короны снимали и сбивали отовсюду. В Петербурге, конечно, были какие-то беспорядки, стреляли. По улицам было опасно ходить, в школе нам говорили: «По такой-то улице нельзя ходить». Советовали на улице держаться ближе к стенам, чтобы шальная пуля не задела.

Потом к власти пришли большевики. Вспоминают, что 25 октября 1917, в день большевистского восстания, в Мариинском театре давали «Щелкунчика», — может быть, и я участвовал в этом спектакле, не помню. Школу на некоторое время закрыли, но потом открыли опять. Правда, народу в ней стало меньше. Из большой спальни мы переселились в маленькое помещение. Холодно было, нечем было топить. Кормить стали совсем плохо.

Мы по-прежнему участвовали в спектаклях, но подвозили нас к театру уже не в каретах, а в линейках — это такие длинные открытые дрожки. А потом и дрожки отменили. Но хуже всего, конечно, было оставаться голодными.

Конечно, церковь домашнюю в школе закрыли. Календарь изменили, передвинули все на тринадцать дней вперед. Это было сделано правильно. Россия на тринадцать дней от всего мира отставала, потому что наша церковь, православная, придерживалась юлианского календаря, а не григорианского, как во всех остальных государствах. Я Рождество и другие праздники, а

59

также Новый год отмечаю по новому стилю, хотя некоторые старые русские упорствуют и празднуют Новый год 13 января. Это же ерунда!

И еще одно изменение. До революции учили нас писать по-старому, с ятями, да так и не доучили. Потому что советские эти яти отменили и внесли другие изменения в орфографию. И теперь я пишу без ятей. А вот Стравинский всю жизнь продолжал писать по-старому — с ятями. Это потому, что он выучился грамоте еще до революции, вопрос привычки. А у меня вышло — ни то ни се. Впрочем, какая разница, как вы пишете, лишь бы хорошо выходило. Я в этих вопросах не цепляюсь за старину, как некоторые выжившие из ума мухоморы.

Произошли перемены и в нашем Мариинском театре. Старая публика за границу убежала или попряталась. Новых зрителей классический балет не очень интересовал. Приходили солдаты, матросы, курили в театре, щелкали семечки, стучали подкованными каблуками в такт музыке. Они сидели на барьерах лож, свесив ноги, это казалось им очень шикарным. Театр перестал, конечно, быть императорским. Сразу появилось много разных комитетов — свой комитет был у оркестрантов, у хористов, даже у плотников. Комитет плотников решал, какой балет пойдет: они голосованием

выбирали тот, где декорации легче было устанавливать.

Потом солдатам и матросам надоело ходить в Мариинский театр. Там нельзя было даже погреться, как раньше: из-за отсутствия топлива перестали топить. От

60

холода вода замерзала в трубах, они лопались. В умывальниках плавал лед. Кордебалет натягивал под костюмы тельняшки. А что было делать солисткам? Они хватали пневмонию — одна за другой. И старались уехать в Европу при первой возможности. Дела пошли так плохо, что театр наш хотели закрыть. Из Москвы приехал комиссар с распоряжением: всех уволить и разогнать и оперу, и балет. Я тогда уже был в балетной труппе театра, страшно переживал. За нас заступился Анатолий Луначарский, народный комиссар просвещения. Он действительно был просвещенный человек. С его помощью театр оставили в покое, но платили очень мало. На жизнь, хотя бы и совсем скромную, не хватало.

Чтобы как-то подзаработать и прокормиться, мы, артисты, составляли концертные труппы; кто-то пел, кто-то играл на скрипке, кто-то читал стихи, мы танцевали. Выступали где угодно, на разных площадках — в городе, за городом. В Павловске, в Царском Селе — прекрасные места! Павловск — это дачное место под Петербургом. Во времена Чайковского «хозяином» там был великий князь Константин, сам виолончелист-любитель и большой поклонник Чайковского. Чайковский любил приезжать в Павловск летом послушать хорошую музыку и полюбоваться замечательной итальянской архитектурой. Кто Павловска не видел, тому труднее понять «Спящую красавицу» Чайковского: красота, гармония. А в Царском Селе мы жили при советской власти. Там стояли покинутые дома князей Юсуповых. Мы поставили там кровати и жили вместе, весело! Там был большой зал с зеркалом, где мож-

61

но было заниматься танцами, роскошный сад. Мальчики и девочки друг в друга влюблялись, потому что времени свободного стало больше, а надзора меньше. Я влюбился в Олю Мунгалову, которая потом танцевала в «танцсимфонии» Федора Лопухова и в нашем «Молодом балете». У нее были изумительно красивые ноги. Любой акробатический трюк был ей нипочем.

Где угодно выступали, даже в цирке Чинизелли. Туда, кстати, Чайковский любил ходить. Он обожал такие вещи: мюзик-холл, цирк. Мы в этом цирке танцевали индусский танец, а нам за выступление давали буханку хлеба. Я, когда маленький был, в цирк Чинизелли ходил иногда. Никогда в жизни не думал, что когда-нибудь буду в нем выступать. В других местах нам давали кулек крупы или муки, иногда кусок сала. Если наше выступление нравилось, можно было получить дополнительно несколько кусков сахара. Это уже была премия, как награда высокая какая-нибудь. Больше всего нравился матросский танец, который назывался «матлот»: Данилова, я и Ефимов изображали юнг, которые под польку взбирались на воображаемую мачту или натягивали паруса. Это, конечно, была настоящая «халтура», но мы старались выполнять наше дело весело и профессионально. Иначе могли совсем не дать еды, а заплатить деньгами, «совзнаками», которые ничего не стоили. На эти бумажки ничего нельзя было купить.

Лучше всего вознаграждали на частных вечерах у знатных коммунистов: там давали американские консервы, всякую еду с Запада. Американцы помогали голодающим в России. И как полагается, значительная

62

часть продуктов оседала у начальства. Помню, печенку нам давали, вкусную.

В Мариинском театре в это время делались кое-какие интересные вещи. Балетмейстер Федор Лопухов, новый руководитель нашего балета, поставил свою знаменитую танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Бетховена, а я в ней танцевал. То, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно. Идею он брал в литературе и живописи, но это был, в общем, чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально! Другие тоже пытались придумать что-нибудь интересное, но получалась ерунда, только Лопухов был настоящий гений. Он ко мне хорошо относился, выдвигал. Другие стояли и Лопухова обсуждали — а я нет, я старался, работал с ним, учился у него.

Такой был мой третий Петербург. Не нужно думать, что мы только и делали, что тряслись от

холода и голода. Нет, мы весело жили, ходили в кинематограф. Я в кино очень любил ходить. В школе нас в синема водили мало, считали, что репертуар неподходящий. Фильмы тогда называли — «лента». Показывали разные жуткие драмы в четырех частях «о похождениях бывшей красавицы на дне общества». И кинематографов было не так много. А потом начали привозить западные фильмы. Мне особенно нравились немецкие, киностудии «Уфа», с Конрадом Фейдтом и Вернером Краусом. В моду вошли фокстроты. Их танцевали не только на вечеринках, но и на сцене показывали. Публике очень нравилось, а мне не очень — никто не знал, как танцевать фокстрот

63

по-настоящему. Выдумывали что-то, прыгали как идиоты и называли это — «фокстрот». А к фокстроту настоящему это не имело никакого отношения.

Дома, на вечеринках, мы танцевали всякое, импровизировали. Весело было. Одежду приличную было трудно достать. Но мы старались одеваться со вкусом.

Так что я разным Петербург видел, по меньшей мере три разных города: совсем старый, потом город моего детства и, наконец, Петербург после революции. Я видел Петербург и нарядным, блестящим — и почти совсем опустевшим, и веселым — и хмурым. Но он всегда, сколько бы раз ни менялось его имя (сначала Санкт-Петербург, потом Петроград, а теперь Ленинград), оставался для меня великим городом.

Меня часто спрашивают — вы кто по национальности, русский или грузин? И я иногда думаю: по крови я грузин, по культуре — скорее русский, а по национальности — петербуржец. Быть петербуржцем — это не то же самое, что быть русским, таким русаком. Петербург всегда был европейский город, космополитический. Чайковский тоже петербуржец, поэтому его музыку нельзя назвать «русацкой», хотя у него многие мелодии русские. Вот почему я бы Чайковского назвал замечательным *российским* композитором.

В Петербурге жили самые близкие Чайковскому люди, там он учился, там он умер и похоронен. В музыке Чайковского отразилась архитектура Петербурга, его пропорции, итальянский, моцартовский дух этого города. Это город элегантный, космополитический, в котором можно было жить весело. Но люди там понима-

64

ли толк в искусстве и умели серьезно, не жалея себя, работать. Петербуржцы — вежливые люди, но не претенциозные, без английской щепетильности. Они знали, что такое традиция, но хотели найти что-нибудь новое, интересное — и в жизни, и в музыке, и в поэзии, и в танце. Как это хорошо, какая в этом справедливость, что Чайковский, вместе с Пушкиным, со Стравинским, — петербуржец.

65

Человек

Баланчин: Чайковский-человек и Чайковский-музыкант — это, по-моему, совершенно то же самое, одно и то же. Делить их нельзя. Чайковский все время о музыке думал. Но конечно, он был человек чрезвычайно воспитанный и гостям не показывал: я занят, оставьте меня в покое. Он был с гостями внимателен и обходителен, как настоящий петербуржец, любил посидеть с ними за ужином, поиграть в четыре руки Моцарта или послушать чтение вслух.

Я не очень понимаю, когда разбирают жизнь и творчество отдельно. Жизнь Чайковского интересна только потому, что это жизнь великого музыканта. О жизни его надо говорить в связи с музыкой, а когда разбираешь его музыку, помнить о том, что за жизнь у Чайковского была.

Волков: Чайковский писал своему другу, великому князю Константину Романову, что «буквально не может жить, не работая». Он объяснял, что как только окончит какое-нибудь сочинение и хочет насладиться отдыхом, на него тут же наваливаются «тоска, хандра, мысли о тщете всего земного, страх за будущее, бесплодное сожаление о невозвратном прошлом, мучительные вопросы о смысле земного существования». Чтобы отделаться от всех этих тягостных мыслей, Чайковский должен немедленно приниматься за новую компози-

цию. А уж тогда Чайковский начинает работать по-настоящему: «Я так создан, что раз начавши что-нибудь, не могу успокоиться, пока не кончу».

Баланчин: Это правильно! Когда человек начинает работу, отрываться уже нельзя. Когда варишь суп, сразу доводишь его до кипения, а не так: подогрел немного — дал остыть, опять подогрел немного — опять дал остыть. Так толку никогда не будет.

Волков: Чайковский признавался: «Терпеть не могу праздники. В будни работаешь по расписанию, и все идет гладко, как машина; в праздники перо валится из рук, хочется побыть с близкими людьми, отвести с ними душу. Появляется ощущение сиротства и одиночества».

Баланчин: В праздники чувствуешь себя так одиноко, так заброшенно. В будни все идет по расписанию, люди работают, ходят туда-сюда, магазины открыты, всем хорошо. Когда приходит праздник, возникает ощущение, что ты вдруг перенесся в другое место, как будто ты в кинематографе: что-то происходит чужое, незнакомое, а ты смотришь со стороны. И даже участвовать в этом не хочется.

В праздничные дни мне гораздо тяжелее жить. На улицах никого нет. Редкие прохожие одеты как-то необычно, и непонятно, куда они идут. Совершенно точно подметил Чайковский! А в будни опять становится хорошо жить.

Волков: Нельзя сказать, что Чайковский погружается в работу только для того, чтобы забыться, чтобы как-то отвлечься от жизни. Музыка для него — также светлая и радостная сила. Когда Надежда фон Мекк

однажды сравнивает музыку с опьянением, Чайковский решительно возражает: «Мне кажется, что это ложно. К вину человек прибегает, чтобы обмануть себя, получив *иллюзию* счастья. И дорогой же ценой достается человеку этот обман! Реакция бывает ужасна. Вино приносит только минутное забвение горя и тоски. Разве таково действие музыки? Она не обман, она *откровение...* Она просветляет и радует».

Баланчин: То есть музыка, согласно Чайковскому, мирит нас с жизнью навсегда, а алкоголь — только временно. И все-таки Чайковский любил хорошее вино, любил бордо, сладкое шампанское, также любил хороший коньяк, мог много его выпить. В момент отчаяния артист имеет право выпить. А у нас отчаяние — нормальное настроение. Артист выпьет, и — ах! — ему кажется, что сейчас что-то произойдет хорошее. И его депрессия улетучивается. Потом она может вернуться, но первый момент после того, как выпьешь, прекрасный! Чайковский не выступает за уничтожение алкоголя. Он говорит, как я понимаю, что музыка способна опьянить гораздо сильнее, чем лучшее шампанское. И в этом Чайковский совершенно прав.

Волков: Чайковский кажется сотворенным из противоречий. Он не любит путешествовать — но в постоянных разъездах; все время стремится к одиночеству — но часто бывает в обществе; ненавидит шум и рекламу вокруг своей музыки — но пропагандирует ее всеми силами и даже становится с этой целью дирижером. Чайковский часто менял мнение о своих собственных сочинениях. Например, о Пятой симфонии он сна-

чала говорил, что она «хорошо вышла»; после первых исполнений «пришел к убеждению, что симфония эта неудачна», жаловался, что финал ему «ужасно противен». Но в конце концов вновь полюбил симфонию.

Баланчин: Я в этом очень хорошо Чайковского понимаю, это не есть признак слабого характера или неуверенности в своих силах. Тут другое. Когда я кончаю балет, я тоже, ей-богу, не могу сказать: получился он или нет. С одной стороны, если бы мне не нравилось, я бы его и кончать не стал. С другой... Дело в том, что в искусстве редко что-то нравится или не нравится целиком, от начала до конца. Вещь оцениваешь частями, кусками. Начинаешь какую-то штуку, которая нравится, потом ее продолжаешь, она переходит во что-то другое. Это нравится уже меньше, но ты продолжаешь. Вдруг тебе совсем перестает нравиться, ты думаешь — ах! это не очень хорошо, зачем я это сделал? — но все-таки заканчиваешь, и опять выходит хорошо. Вот ты

кончил работу, и что же сказать — нравится это тебе или нет?

Волков: Для Чайковского это особенно типично, так как для него обыкновенно важен не столько сам по себе музыкальный материал, сколько его развитие. Глазунов сказал однажды Чайковскому: «Петр Ильич, ты — бог, так как создаешь все из ничего».

Баланчин: И даже если Чайковский заимствует какую-то мелодию у другого композитора, это выходит так естественно! У него в опере «Иоланта» одна из главных тем — это романс Антона Рубинштейна. И Римский-Корсаков был очень этим недоволен! А я так счи-

69

таю: если что-то понравилось у другого, почему не взять? Главное, чтобы это вышло естественно и было на месте. Тогда сам забываешь, что у кого-то позаимствовал. И радуешься — вот как я хорошо это сделал! Это случается, когда надо успеть к сроку и работаешь быстро.

Волков: Чайковского всегда очень волновало, *что* о его новом сочинении скажут критики. Он внимательно следил за рецензиями и жаловался: «В России нет ни одного рецензента, который писал бы обо мне тепло и дружелюбно. В Европе мою музыку называют "вонючей"!!!» Друг Чайковского Герман Ларош вспоминал: «Враждебность самого последнего писателя способна была глубоко расстроить Чайковского».

Баланчин: Критики его не понимали и, если даже хвалили, то глупо. Так часто бывает: хоть и хвалят, а не за то. Мне, например, такие глупые похвалы не нравятся. Говорят: «гениально, гениально!» А что гениально?

Но иногда бывает приятно, если человеку в твоей работе понравилось то, что и самому нравится. Думаешь: «А-а, вот хорошо, еще кто-то заметил!»

Волков: Хотя Чайковский постоянно в работе, но укоряет себя за лень: «Во мне есть силы и способности, — но я болен болезнью, которая называется *обломовщина*. Если я над этой болезнью не восторжествую, то легко могу погибнуть». И Чайковский поясняет, что боится за свою «бесхарактерность» и за то, что «лень возьмет свое».

Баланчин: *Обломовщина* — распространенное слово в России. Мы в школе читали популярный роман

70

Ивана Гончарова «Обломов», в котором герой, русский помещик, лежит на диване и ничего не делает. В каждом из нас есть что-то от Обломова. Я иногда о своей жизни думаю, что это совершенная *обломовщина*! Я так мало сделал. Вон сколько Чайковский сделал! Но я также думаю, что то, что русские называют обломовщина, — это не просто лень и нежелание работать. Тут еще и отказ от лишней суеты, сознательное нежелание участвовать в погоне за призраками славы и успеха. Здесь, на Западе, любят так бежать — скорее, скорее, вроде белки в колесе, видимость движения есть, а где результаты? Русский человек говорит не буду участвовать в вашей ярмарке тщеславия, лучше лягу на диван и отдохну. На самом деле, на диване можно придумать кое-что интересное. Это восточная часть в русском человеке.

Волков: Хотя Чайковский из-за своей внешней нерешительности многим казался мягким и уступчивым человеком, он редко отступал, когда дело касалось его сочинений. Показательная история описана самим Чайковским. Он сыграл свой только что написанный Первый фортепианный концерт Николаю Рубинштейну, знаменитому пианисту и директору Московской консерватории, в которой Чайковский преподавал курс композиции. Чайковский хотел услышать несколько советов о том, как эффектнее оформить фортепианную партию, но, как написал Чайковский, его ожидал неприятный сюрприз: «Оказалось, что мой концерт никуда не годится; что играть его невозможно; что пассажи избиты, неуклюжи и так неловки, что их и поправлять нельзя; что как сочинение это плохо, пошло; что я

71

то украл оттуда-то, а это оттуда-то; что есть только две-три страницы, которые можно оставить, а остальное нужно или бросить, или совершенно переделать».

Профессиональное самолюбие Чайковского было глубоко ранено: «Посторонний человек мог подумать, что я маньяк, бездарный и ничего не смыслящий писателя, пришедший к знаменитому

музыканту приставать к нему с своей дребеденью». В первый момент Чайковский, по его словам, «ничего не мог сказать от волнения и злобы», но когда заговорил, его ответ Рубинштейну был решителен и краток: «Я не переделаю ни одной ноты!»

Баланчин: Совершенно правильно ответил Чайковский Рубинштейну! Исполнители воображают о себе невесть что. Самое главное, что они чаще ошибаются, чем бывают правы. Они говорят: «Эта музыка никуда не годится! Мы не будем ее играть!» Потом проходит какое-то время, и оказывается, что публике эта «негодная» музыка нравится. Тогда исполнители начинают играть эту музыку чаще и чаще. И они совершенно забывают о том, как когда-то ее ругали. Тот же Николай Рубинштейн потом много раз и с успехом играл тот самый концерт Чайковского, который он так нещадно разругал при первом прослушивании. Чайковский знал цену своему дарованию. Он даже сказал однажды: «Главнейший мой недостаток — это снедающее меня самолюбие». Я понимаю, какую колоссальную двигательную роль может играть самолюбие, желание быть лучше соперника — особенно, когда ты молодой. Помню, когда я ставил свои первые балетные номера, мне очень

72

хотелось выдумать что-нибудь особенное, чтобы все говорили — да, это лучше, чем у Бориса Романова! Интересней, чему Касьяна Голейзовского! Было, было соревнование такое.

Волков: Чайковский способен говорить о своей музыке как трезвый профессионал: «Я хочу, желаю, люблю, чтобы интересовались моей музыкой, хвалили и любили бы ее... Я хочу, чтобы мое имя было *этикеткой*, отличающей мой товар от других, и чтобы этикетка эта ценилась, имела бы на рынке спрос и известность». Но он не может изливать свои восторги и отчаяния как самый настоящий романтик. Он часто и помногу плачет. Может на гастролях в Нью-Йорке, разговорившись по душам с незнакомой русской женщиной, вдруг разрыдаться и выбежать из комнаты. Плачет, слушая музыку и сочиняя ее; плачет наедине с собой, расхаживая по своему гостиничному номеру. В дневнике Чайковский признается, что такое случается с ним регулярно: «Как это всегда бывает после слезливых припадков, старый плакса, — так себя называет Чайковский, — спал как убитый и проснулся освеженный, но с новым запасом слез, которые беспрестанно лезут из глаз».

Баланчин: В детстве я, наверное, плакал, но точно не помню. Помню, Дягилев плакал. У нас в балете мужчины плачут. Это правильно, я бы сам зарыдал горько, если бы умер кто-нибудь близкий. Я вообще-то из таких, которые слезы держат в себе, не выпускают. Сейчас иногда думаешь: вот, дело идет важное, идет хорошо, и вдруг — умирать, в могилу. И хочется плакать, а все равно не плачу. Потому что я отвечаю за театр, за

73

других людей. Чайковский за других не отвечал, потому он мог расслабиться и поплакать. Ведь мужчины ничуть не сильнее женщин, только притворяются, что сильнее. На самом деле мужчины должны были бы плакать чаще и больше, чем женщины. Потому что они больше женщин. И даже слезные железы у них больше. Ведь боль или неприятности мужчина выносит хуже, чем женщина: женщину несчастье гнет, а мужчину — ломает.

Волков: Чайковский ценил комфорт и удобства городской жизни, но мог воскликнуть: «Русская глушь, русская весна!!! Это верх всего, что я люблю». Он с азартом собирал грибы, с увлечением разводил цветы: «Чем ближе подвигаешься к старости, тем живее чувствуешь наслаждение от близости к природе».

Для Чайковского жизнь в деревне — это прежде всего возможность побыть в одиночестве: «Я нахожусь в каком-то экзальтированно-блаженном состоянии духа, бродя один днем по лесу, под вечер — по неизмеримой степи, а ночью сидя у отворенного окна и прислушиваясь к торжественной тишине».

Баланчин: Мне нравится жить за городом. Когда я был маленький, мы круглый год жили за городом в Лунатиокки, в Финляндии. Отец там построил дом. Было весело. Дом стоял прямо в лесу, — ближайшие соседи были далеко. Мама любила цветы, садила их, а мы помогали. У нас в горшочках было много рассады. Помню анютины глазки. Я ведь и розы люблю, и гвоздики. Но розы, пожалуй, больше мне нравятся. У гвоздик запах более терпкий. Я, правда, в садоводстве

сам мало пони-

74

маю. Здесь у меня тоже есть небольшой дом. Его надо бы привести в порядок, да времени нет. Жены нет — прибрать некому. Есть очень милые люди, они готовы помочь, все сделать. Но я не люблю, чтобы для меня что-нибудь делали. Я независимый, это во мне грузинская кровь говорит.

Волков: Одним из главных потрясений личной жизни Чайковского была его неудачная женитьба, когда ему исполнилось 37 лет. В письмах к Надежде фон Мекк и к братьям Чайковский подробно описал, как происходило дело. Однажды он получил любовное письмо от бывшей студентки Московской консерватории Антонины Милюковой; Чайковский не только ответил, но и встретился с нею. Далее события развивались, согласно Чайковскому, так: «Я отправился к моей будущей супруге, сказал ей откровенно, что не люблю ее, но буду ей преданным и благодарным другом; я подробно описал ей свой характер — раздражительность, неровность темперамента, свое нелюдимство. Затем я спросил ее, желает ли она быть моей женой? Ответ был, разумеется, утвердительный... Я решил, что судьбы своей не избежать и что в моем столкновении с этой девушкой есть что-то роковое. Пусть будет, что будет». Но, по словам Чайковского, как только церемония женитьбы совершилась, он вдруг почувствовал, что его жена ему ненавистна: «Мне показалось, что я, или, по крайней мере, лучшая, даже единственно хорошая часть моего я, т. е. музыкальность, — погибла безвозвратно. Дальнейшая участь моя представлялась мне каким-то жалким прозябанием и самой несносной, тяжелой комедией. При-

75

творяться целую жизнь — величайшая из мук. УЖ где тут думать о работе. Я впал в глубокое отчаяние. Я стал страстно, жадно желать смерти».

Баланчин: Я всегда думал, что главным в разрыве Чайковского с женой была его боязнь, что он перестанет сочинять, потеряет свой музыкальный дар. Если бы не это, то Чайковский, может быть, продолжал бы жить с этой женщиной, поддерживая внешние приличия. Но он не только не испытывал к ней никакого влечения, но и говорить ему с ней было не о чем. Эта женщина не знала ни одной ноты из его сочинений!

Такое, кстати, может случиться в любом браке. Когда я первый раз женился, я был молодой, мне совершенно все равно было. Ну обвенчали так обвенчали. Потом мы вместе уехали за границу. А там, когда посмотришь, — столько замечательных женщин кругом. И жена моя стала отходить от нашей жизни, русской. Она ведь говорила по-французски, по-немецки. Все ей хотелось куда-то ехать, что-то смотреть, что-то делать. Я почувствовал, что у нее появились другие интересы — может быть, даже и не к мужчинам вовсе. И тогда я подумал: надо бы все это закончить.

Волков: Когда несколько лет спустя Чайковский узнал, что его брат Анатолий женится, то написал ему: «Есть известного рода потребность в ласке и уходе, которую может удовлетворить только женщина. На меня находит иногда сумасшедшее желание быть обласканным женской рукой. Иногда я вижу симпатичные лица женщин (впрочем, не молодых), которым так и хочется положить голову на колени и целовать руки их».

76

Баланчин: Я понимаю, что может быть такое импульсивное желание. У меня подобного никогда не было. У меня прекрасные отношения с женщинами; с бывшими моими женами тоже. Мы встречаемся, разговариваем, смеемся. Между нами никогда не возникало дистанции. Но и того, о чем Чайковский говорит, со мной тоже не случалось.

Волков: Один из самых известных и «романтических» эпизодов жизни Чайковского — его четырнадцатилетняя переписка с богатой вдовой Надеждой фон Мекк. Она выплачивала Чайковскому ежемесячную субсидию, которую композитор принимал с благодарностью, но по ее желанию они никогда не встречались (за исключением случайных встреч) и не разговаривали. Когда в 1890 году Надежда фон Мекк внезапно перестала помогать Чайковскому (есть версия, что она сделала это, узнав о его гомосексуальных предпочтениях), это было для композитора серьезным ударом.

Баланчин: Фон Мекк была богатая дама, и, конечно, она любила Чайковского. Она любила его

и как композитора, и также, вероятно, как человека, которого она хорошо узнала по его письмам. Она поддерживала Чайковского в трудное для него время. Это было очень мило с ее стороны. Фон Мекк, конечно, была незаурядная женщина, каких трудно встретить в наше время. Когда я был в России, я таких совсем не знал. А потом, у Дягилева, тоже было не просто с такими познакомиться. Дягилев сам никаких приемов не устраивал, он только ходил, когда его приглашали. И вот устроит знаменитая и богатая Коко Шанель большой прием: мы все зва-

77

ны, масса народу. А неизвестно, кто есть кто: все дамы одеты по моде, комильфо, а кто из них богатая — не понять. Чайковский ведь тоже подружился с фон Мекк не на приеме, а через переписку.

Чайковский, вероятно, комфортабельнее чувствовал себя в обществе мужчин, особенно когда стал старше. С юными девушками трудно разговаривать, когда ты уже не такой молодой, когда тебе за пятьдесят. Если им семнадцать — они хотят себе семнадцатилетних друзей. Конечно, к этому можно относиться философски: что есть — то есть, что будет — то будет. Но все-таки это может раздражать, особенно если ты не просто хочешь понравиться, а серьезно увлечен. Если ты просто в компании нескольких молодых девушек, тогда это, конечно, неважно. Ну что им? Так себе... Но если какая-то из них *очень* нравится, это может глубоко ранить. Любовь — очень важная вещь в жизни человека, в особенности под конец жизни. Важнее, чем искусство. Под старость кажется, что искусство может и подождать, а женщина уже не подождет. В искусстве, ты думаешь, что уже кое-что понимаешь. С женщиной не так, ее нельзя понять до конца — никогда, никогда. Может быть, ей нравится кто-то другой, и ты ее у кого-то, может быть, даже отнимаешь. И думаешь: «Это зря!» И все так перемешано, перепутано... Ужасно!

Я думаю, Чайковскому было приятно и удобно с молодыми мужчинами. Женщины сразу начинали предъявлять на него права. Его бывшая жена всю жизнь ему письма писала, преследовала его. Есть люди, кото-

78

рые к таким вещам относятся спокойно, которым все равно. Но Чайковский так не мог. С мужчинами, вероятно, можно было дружить и даже любить их, и они не требовали от Чайковского, чтобы он был полностью только с ними. Чайковский не хотел никому принадлежать на сто процентов, потому что боялся, что тогда он перестанет сочинять. Музыка была для него самым главным в жизни. Он хотел остаться наедине со своей музыкой. Это было трудно. Про Чайковского говорили, что он мизантроп, настолько он стремился иногда избежать людской компании. Он невероятно мучился от необходимости вести светские разговоры с богатыми дамами. Они же все бездельницы! Все эти глупости: про погоду, сплетни о каком-нибудь знаменитом теноре... или сопрано... И каждое второе слово: прелестно, прелестно. Это же пытка! И нужно кланяться, улыбаться. Чайковский, чтобы избежать таких ужасных разговоров, иногда говорил, что он — это не он. Что он просто похож на композитора Чайковского. Ему было гораздо приятней выпивать со своим слугой, чем крутиться в светском обществе.

Волков: Западные биографы Чайковского часто акцентируют аффектацию, с которой Чайковский относился к своим слугам и даже слугам своих друзей, иногда из этого делают вывод, что эти слуги входили в гомосексуальный круг Чайковского. Быть может, это и так; утверждать что-либо с уверенностью трудно из-за отсутствия документальных доказательств. Однако в России отношения со слугами традиционно находились на ином эмоциональном уровне, чем это принято на За-

79

паде. Поэтому Чайковский выказывает не более чем типичное отношение русского «просвещенного барина» к слуге, когда записывает в дневник об одном из них: «Это такая чудесная личность. Господи! И есть люди, которые поднимают нос перед лакеем, потому что он *лакей*. Да я не знаю никого, чья душа была бы чище и благороднее...»

Баланчин: В России всегда любили своих слуг. Поэтому я не удивляюсь, что Чайковский писал своему слуге аффектированные письма. Здесь, на Западе, к слугам куда более холодное отношение. Восточные люди со своими слугами вообще не разговаривают. Ему слуга что-нибудь

говорит, он слушает, но не смотрит, не реагирует, только пальцем иногда покажет. Или так — глазами — и все! В Штатах иногда видишь: господа даже к животным лучше относятся, чем к слугам своим.

Кстати, Чайковскому, я знаю, нравились кошки и собаки, но дома он держал только одну собаку, которую выучил разным фокусам. У Стравинских, когда они жили в Калифорнии, было два кота — Васька и Панчо. Васька был фаворит и добился, чтобы второго кота вытурили. Васька ни с кем не хотел делить Стравинского. У меня была одна кошка, Мурка, хорошая. Я ее тоже выучил разным фокусам. Кошечки мне всегда нравились. Кошечка — милый человек, она все понимает, но не любит, когда кругом много народу, не любит, чтобы ее теребили, тревожили. А когда остаешься с кошкой один, тогда она замечательная! В кошках, мне кажется, меньше холопства, угодничества, чем в собаках. Они независимые, гордые. Красивая женщина похожа на

80

кошечку и на лошадь. Когда красивые женщины бегают, когда ходят — тогда они похожи на лошадей, замечательных. А когда ложатся спать, тогда на кошечек.

Теперь я люблю ходить смотреть на лошадей, люблю скачки. А в юности, в Петербурге, на скачки не ходил: на ипподром надо было ехать на извозчике, у меня на это денег не было, не говоря уж о том, чтобы делать ставки. Чайковский был азартный человек: любил скачки, любил играть в карты на деньги. В Петербурге увлекались азартными играми. Это холодный город, ветреный, а игра согревает кровь. В своей опере «Пиковая дама» Чайковский написал замечательную музыку для сцены карточной игры. Стравинский, тоже азартный человек, написал целый балет «Игра в карты», в котором танцоры изображали карты в игре в покер. Я поставил этот балет на сцене Метрополитен.

Волков: Из утомительного путешествия Чайковский возвращается домой и с удивлением записывает: «Вместо ничем не смущаемой радости и спокойствия я испытываю неопределенную грусть, неудовлетворенность, даже тоску и (что всего курьезнее) беспрестанно ловлю себя на том, что вот хорошо бы было *куда-нибудь уехать...* Работа есть, погода чудная, одиночество я всегда любил и всегда к нему стремился, и при всем том я чувствую себя если не несчастным, то печальным и чего-то ждущим». В такие моменты в деревенской жизни, которую Чайковский так любил, его раздражают даже мелочи: например, не с кем вечером сыграть в карты.

Баланчин: О, как хорошо я понимаю Чайковского: когда с людьми, то хочется одному побыть, думаешь —

81

так лучше будет, а как остаешься один — печаль охватывает. Жуткая печаль! Отчего так — не знаю. Кажется, будто родные кругом тебя, те, с кем давно хотелось побыть вместе. А потом понимаешь, что их нет. Иногда начинаешь мысленно с ними говорить о чем-то. И кажется, будто они слышат и отвечают. А другим людям об этом рассказать нельзя.

Раньше, когда я молодой был, в моменты тоски созывал друзей. Мы по ресторанам не ходили, а я сам готовил, причем не по рецептам, а по воспоминаниям — по вкусу и запаху детских лет. В России у нас были служанки, которые готовили; мать готовила замечательно. Я еще помню вкус тех блюд! И конечно, помню то, что я пробовал, нюхал, едал повсюду. Хоть и без рецептов, а получается у меня вкусно. Единственное, я не всегда уверен с плитой, какой она жар дает и сколько времени еду в ней держать. Тут надо пробовать несколько раз, экспериментировать, и только тогда решить. Это похоже на балет: там тоже надо пробовать — немножко жару, немножко холоду, немножко того подсыпать, немножко этого подбавить, перца там или соли. В балете, как и в кулинарном искусстве, результат зависит от опыта, уверенности в себе и интуиции. И еще — от везения.

Волков: Склонный к самоанализу Чайковский признавался, что не может усмотреть в своих поступках никакой иной логики, кроме эмоциональной, и заключал: «Мне кажется, что я обречен целую жизнь сомневаться и искать выхода из противоречий». Когда читаешь дневник или письма Чайковского, иногда может показаться, что вот-вот под давлением внешних собы-

82

тий и внутренних импульсов личность композитора распадется. Но каждый раз Чайковский находит в себе силы преодолеть кризис. Главный стимул для него, конечно, работа, сочинение музыки. Но что заставляет Чайковского встречаться с людьми, искать контактов с издателями, исполнителями, самому дирижировать, — говоря словами Чайковского, «накладывать на себя ярмо»? «Ответ простой, — объясняет он, — все это я проделываю, ибо считаю своим долгом. Я нужен, и, пока жив, надо эту нужду удовлетворять».

Баланчин: Конечно! Пока у композитора есть силы, он должен все это делать! И Стравинский делал то же самое! И у нас то же самое, в нашем балете: нужно ездить повсюду, интервью давать, на приемы ходить. Ведь это же все ужасно утомительно. А потом думаешь: ведь это для театра нужно, значит, это важно, это хорошо. И потом, в этом есть такое русское: «я должен!» Чувство долга — это русское, как у Льва Толстого, у Достоевского. Русский человек ощущает, что он какую-то миссию выполняет. Вот Чайковский — он же совершенно не светский человек, но он общественный человек, он гражданин. Большая разница между светским человеком и общественным. Чайковский считал, что его музыка нужна. Значит, он старался, пока жив, ее объяснить, чтобы она стала понятней. Это и есть ощущение долга перед музыкой. Оно идет от сильного религиозного чувства Ты знаешь, что так нужно сделать, и выполняешь, потому что веришь в это.

Я знаю, как вера примиряла Стравинского с жизнью. То же самое, видимо, испытывал и Чайковский.

83

Чайковский сам описал один такой случай. Крайне взволнованный неприятностями, он бродил по Петербургу и зашел помолиться в храм Христа Спасителя. Молитва, запах ладана, священник, читающий Евангелие, — все это успокоило его. С Чайковским такое случалось, случалось не раз. И конечно, Чайковский был монархистом и патриотом. Он любил Государя, а о другом и слушать не хотел. Чайковский не был шовинистом, но когда русские воевали с турками, он так переживал за Россию, что даже сочинять не мог. Он читал газеты, следил за последними политическими новостями. Он спорил с друзьями о политике. Люди воображают, будто композиторы все время думают только о музыке, о прекрасных вещах. Это ерунда, конечно! Мы со Стравинским часто говорили о политике. Особенно после нескольких стопочек водки.

84

Чтение. Путешествия

Волков: «Чтение есть одно из величайших блаженств», — писал Чайковский. Он, по собственным словам, «поглощал» многочисленные книги и журналы: «Читаю я исключительно вечером и иногда зачитываюсь довольно долго. Это дурно для глаз, но что же делать? Днем я читаю только во время моих *repas*¹. Это я ужасно люблю, хотя где-то читал, что будто это нездорово».

Баланчин: Он Пушкина любил и Лермонтова. Это два гениальных поэта! Чайковский для меня — это Пушкин в музыке: мастерство, стройность, царственность. И элегантность, танцевальность. Пушкин лучше всех писал о балете. А Лермонтов — это другое: стих гремит, все яркое, эмоциональное. Лермонтов — русский романтик. Он и жизнь прожил короткую, романтическую. Лермонтову было только двадцать шесть, когда его застрелили на дуэли.

Волков: Кумиром Чайковского был Лев Толстой: «Толстого я бесконечно читал и перечитывал и считаю его величайшим из всех писателей на свете бывших и существующих теперь... Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял стыдливо голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству Европа». Чайковский плачет над сочинениями Тол-

¹. Еда, трапеза (*фр.*).

85

стого: «"Смерть Ивана Ильича" мучительно гениальна.. У Толстого никогда не бывает злодеев, все его действующие лица ему одинаково милы и жалки... Гуманность его бесконечно выше и

шире сентиментальной гуманности Диккенса и почти восходит до того воззрения на людскую злобу, которое выразилось словами Иисуса Христа: "Не ведают бо, что творят"»).

Баланчин: Мне, как и Чайковскому, всегда больше нравился Толстой, чем Достоевский. (Русские, когда соберутся, очень любят решать, кто гениальнее — Пушкин или Лермонтов, Толстой или Достоевский.) Чайковский говорил, что Достоевский — гениальный, но антипатичный ему писатель. Толстого он считал почти богом, но как человек Толстой ему был не слишком симпатичен: при встрече Толстой с места в карьер заявил Чайковскому, что Бетховен бездарен. Чайковский изумился, но промолчал. Зато с Чеховым Чайковский очень подружился, они вместе задумали писать оперу на сюжет Лермонтова, но не вышло дело. Чехова я тоже очень люблю, он грустный, но не сентиментальный. Другим писателям это не удастся.

И конечно, Чайковский много читал по-немецки и по-французски, он эти языки знал свободно. В России все воспитанные, благородные люди знали немецкий и французский. И Пушкин читал по-французски, и Толстой. Тургенев даже писал по-французски. Чайковский читал Шопенгауэра и Спинозу по-французски, а стихи Гете — по-немецки.

Волков: Чайковский восторгался Мопассаном; об Эмиле Золя записал в дневнике, что ненавидит «этого

86

скота», несмотря на весь его талант; о «Даме с камелиями» Дюма-сына (ставшей основой для «Травиаты» Верди) отзывался так: «Каким образом, когда есть Гомер, Шекспир, Пушкин, Гоголь, Толстой, Данте, Байрон, Лермонтов, образованный музыкант может выбрать творение г. Дюма-сына, изображающее похождения продажной девки, хотя и с французской ловкостью и *savoir-faire*¹, но, в сущности, ложно, сентиментально и не без пошлости?»

Баланчин: Чайковский очень любил Гофмана; в России Гофман всегда был в почете. Из других немцев — Гете, Шиллера. Их тоже русские очень уважают. Мы в школе проходили и Гете, и Шиллера — в превосходных переводах Лермонтова. Пушкин больше переводил французов — они ему были ближе. Вообще, в России всегда с жадностью следили за всеми западными новинками: и в литературе, и в живописи, и в музыке. Особенно силен этот интерес к новому был в Петербурге, недаром его называли «окном в Европу». В Москве любили хорошо поесть и поспать, любили жирную еду и мягкие перины. В Петербурге люди были поджарые, легкие на подъем, им нравилось путешествовать.

Волков: Путешествуя, Чайковский любил читать. Но он мог делать это, только когда был спокоен; в минуты тоски книга отбрасывалась. Вот он читает в поезде, везущем его в Берлин, но вдруг вспоминает о своем племяннике Бобе Давыдове: «Я так жаждал увидеть тебя, услышать твой голос, и это казалось мне та-

¹. Сноровка (фр.).

87

ким невероятным блаженством, что, кажется, отдал бы десять лет жизни (а я жизнь, как тебе известно, очень ценю), чтобы ты хоть на секунду появился. Против этого рода тоски, которую вряд ли ты когда-нибудь испытал и которая мучительнее всего на свете, у меня одно только средство — пьянство. И я выпил между Эйткуненом и Берлином невероятное количество вина и коньяку».

Баланчин: Ну конечно, как я и говорил! Чайковский любил выпить! Ему Берлин, кажется, не очень нравился...

Волков: Чайковский писал своему издателю: «Я в душе *echter Russe*¹, и, вероятно, на этом основании немец мне противен, чужд, тошен, мерзок. Я отдаю им справедливость: я удивляюсь берлинскому порядку и чистоте, люблю дешевизну и доступность удовольствий там, нахожу превосходным Берлинский зоо — и все-таки не могу выдержать немецкого воздуха более двух дней».

Баланчин: А мне Берлин очень понравился, когда мы первый раз туда приехали в 1924 году, прямо из России. В России жить было невозможно, ужас был — нечего есть, здесь люди даже не понимают, что это такое. Мы все время были голодные. Мы мечтали уехать куда бы то ни было,

лишь бы убежать. Ехать или не ехать — у меня на этот счет никогда не было ни малейшего сомнения. Никакого! Никогда не сомневался, всегда знал: если только будет возможность — уеду! Мы

¹. Настоящий русский (нем.).

88

сколотили маленькую балетную труппу — Лида Иванова, Данилова, Ефимов и я с Тamarой Жевержеевой, долго выбивали разрешение у властей — поехать в Европу, показать там новый русский балет. Это было трудно, но нам как-то удалось доказать властям, что это будет хорошо для пропаганды. Когда мы были уже в Берлине, из Москвы телеграмму прислали, чтобы мы возвращались. Но мы на эту телеграмму никакого внимания не обратили, очень просто.

Волков: В первое же свое заграничное путешествие молодой Чайковский отправился в Париж; город ему понравился и в этот приезд, и в последующие: «Здесь хорошо во всякое время года. Нельзя описать, до чего этот Париж удобен и приятен для жизни и как приятно можно здесь проводить время человеку, имеющему намерение веселиться. Уже самое гулянье по улице и глазенье на магазины в высшей степени занимательно. А кроме того, театры, загородные прогулки, музеи — все это наполняет время так, что и не замечаешь, как оно летит».

Баланчин: Чайковскому, конечно, было хорошо в Париже, потому что у него были деньги. В Париже приятно жить, если ты при деньгах. Но если ты бедный — тогда другое дело. Ведь Париж — не очень-то уютный город, там не во всякое время года приятно. Если в Париже плохая погода — когда холодно или, наоборот, жарко, тогда жить в этом городе очень неприятно. Бедные французы, клошары жалуются: им зябко. Конечно, если кто в Париж прямо из России приехал, тому в Париже не так холодно, не так страшно. Мы, русские,

89

знаем, как с холодом справиться. А француз — он немного мерзнет.

Париж я, правду говоря, не очень хорошо узнал, потому что я там бедный был, в Париже. Мы у Дягилева совсем мало денег зарабатывали и несчастные деньги эти тратили на еду. Бедно жили — точно как в опере «Богема» показывают. Просто не было денег хорошо повеселиться! Но мы об этом не жалели, не думали. Сначала захочется чего-нибудь крепкого, ликеру какого-нибудь, а потом подумаешь: ах! какая гадость! А чего бы чайку не попить? Начинаешь рассуждать: нет, ликер слишком крепкий, а вкус — ни то ни се. А вот чайку попить будет замечательно! Я читал, что Чайковский в молодости, когда без денег оставался, ходил в трактир в Петербурге, на Невском проспекте, и там налегал на чай. Чай тогда был недорогим удовольствием, всего пять копеек за стакан. И Стравинский, хотя мы с ним выпили немало водки, чай почитал. Чай — великая вещь, помогал нам выжить в Париже. И было отлично: пили чай и веселились. Когда в Париже денег нет — соблазнов меньше. Монте-Карло — другое дело, там были и соблазны, и деньги, там мы жили неплохо.

Волков: В Ницце Чайковский тосковал: «Разумеется, бывают минуты приятные, особенно когда утром под лучами палящего, но не мучительного солнца сидишь утром у самого моря один. Но и эти приятные минуты не лишены меланхолического оттенка. Что же из всего этого следует? Что наступила старость, когда уже ничто не радует. Живешь воспоминаниями или

90

надеждами». Это написано человеком, которому исполнился тридцать один год.

Баланчин: В Ницце же ничего нет! Там даже у моря неинтересно. Так, походить медленно по пляжу, это, может быть, очень хорошо. Но ненадолго, ненадолго. Я это знаю — длинное побережье, местные живут все за счет туристов. А как только туристов поменьше, так ресторанчики все пустеют, уже не то, не то.

Ницца — это типичный курорт, там жить долго невозможно, там и молодой человек себя как старик почувствует. Я в Ниццу к Стравинскому приезжал, у него там вилла была. Чудный сад, тихо, много цветов, они пахнут — немножко приторно, одуряюще. Анютины глазки там были, анемоны, гвоздики. А поговорить не с кем. Стравинский тогда женат был на старой даме, она гораздо старше его была. Сидела с ним рядом такая старушка. Вот стол у Стравинских накрыт:

первым за столом священник, отец Николай, потому что Стравинский был очень религиозный, он за это держался. Жена у него тоже была глубоко верующая. Дети сидят, похожи до ужаса друг на друга: Светик на Федю, Федя на отца. Все сидят за столом и жуют какой-то салат, потом спагетти и так далее. Все лица одинаковые, и Стравинский в них себя видит. Разве это интересно — все время на себя смотреть? Я думаю, что нет.

И потом, мне всегда казалось, что жена ему мешает. Хоть Стравинский мне и говорил часто, что брак для него — вещь священная. Он с женой не разводился. Когда она умерла, только лишь тогда женился во вто-

91

рой раз. А все-таки жизнь в Ницце была Стравинскому чужой, он к ней не принадлежал. Не на что смотреть!

Волков: В Риме Чайковский слушает пение «молодого кастрата с великолепным голосом»: «Впечатление двоякое: с одной стороны, я не мог не восхищаться изумительным тембром этого голоса, с другой же — вид кастрата внушает мне и жалость, и некоторое отвращение». Рим Чайковскому не очень понравился, по крайней мере в первые приезды: «Все памятники старины и искусства, разумеется, поразительны, но как город Рим показался мне мрачным, довольно безжизненным и скучным. В Неаполе можно с большим интересом бродить по улицам, наблюдая и всматриваясь в людей и нравы. В Риме я пробовал бродить, но, кроме скуки, ничего не испытал».

Баланчин: Рим, как это ни странно, невеселый город. Может быть, когда-то в нем было весело — давно, много столетий назад. А теперь только архитектура осталась. И ходишь по какому-то городу-призраку, в котором была жизнь пятьсот или тысячу лет назад.

Волков: Русские обычно бывали в восторге от Венеции, но не Чайковский: «Венеция такой город, что если бы пришлось здесь прожить неделю, то на пятый день я бы удавился с отчаяния. Все сосредоточено на площади Святого Марка. Засим, куда ни пойдешь, пропадаешь в лабиринте вонючих коридоров, никуда не приводящих, и, пока не сядешь где-нибудь в гондолу и не велишь себя везти, не поймешь, где находишься. По Canale Grande проехаться не мешает, ибо дворцы, дворцы и дворцы — все мраморные, один лучше другого, но

92

в то же время один грязнее и запущеннее другого. Словом, совершенно как обветшавшая декорация из I акта "Лукреции" Доницетти».

Баланчин: Да, правильно! Легенда о Венеции — создание туристов. Если люди живут в безобразном месте и вдруг попадают в Италию, в Венецию, там же интересно:ходишь в собор, под своды, там темно, какие-то статуи стоят. Необычно! Или каналы: вы плывете в гондоле, а канал разветвляется. Тоже интересно. А если жить в Венеции постоянно, то привыкаешь — подумаешь, эка невидаль, каналы здесь, каналы там. Вода грязная, иногда даже воняет сильно. Для некоторых в этой вони — самое главное очарование Венеции. Дягилеву, например, нравился вонючий запах, он говорил мне об этом.

В Венеции Дягилев и Стравинский похоронены рядом. Говорят, Дягилев всю жизнь воды боялся, потому что цыганка предсказала ему, что он на воде умрет, а он умер в Венеции, которая конечно же на воде стоит. Но я в эти рассказы не верю. Дягилев мог бы точно так же и в Париже умереть, и что тогда осталось бы от этой легенды? Нет, это все ерунда!

Я знаю, что Стравинский очень любил Венецию, жил там все время. Я не могу себе представить лучшее место для его могилы, чем Венеция. Где же иначе его было хоронить — на русском кладбище в Париже? Кто бы туда стал ездить? А кладбище на Сан-Микеле в Венеции — такое красивое маленькое место, и все там бывают.

Волков: Чайковский в восторге от Вены, ему нравится Швейцария...

93

Баланчин: В Вене — жизнь, это жизненный город! Деловитые студенты ходят, видно, что люди заняты. Это не то что Париж, в котором впечатление, будто все отдыхают. Поэтому Париж хоть и красивый город, а мне не нравится. А в Вене — много серьезной музыки и жизнь идет настоящая. То же самое и Швейцария: спокойное, очень милое место, но люди там не расслаблены, не на

вечном отдыхе. Конечно, в Швейцарии приятно отдохнуть, но там горы придают энергию. Выйдешь на улицу, захочется куда-нибудь прогуляться — отправляешься в горы. И хорошо делается! Конечно, одному скучно; но одному, если сидишь без дела, везде скучно.

Волков: Где бы Чайковский ни путешествовал, его всегда тянуло обратно в Россию: «Русская природа мне бесконечно более по душе, чем все хваленые красоты Европы». Чайковский написал это в последний год своей жизни, но и двадцатью годами раньше мы находим в его дневнике запись, сделанную в швейцарских горах: «О милая родина, ты во сто крат краше и милее этих красивых уродов гор, которые, в сущности, не что иное, как окаменевшие конвульсии природы». Кажется, будто свои, отечественные горы нравятся Чайковскому больше; он с восторгом описывает путешествие на Кавказ, в Тифлис (где его брат был высокий государственный чиновник): «Знаменитое Дарьяльское ущелье, подъем в горы, в сферу снегов, спуск в долину Арагви — все это изумительно хорошо, и притом до того разнообразны красоты этого пути! То испытываешь нечто вроде страха и ужаса, когда едешь между высочайшими гра-

94

нитными утесами, у подошвы которых быстро и шумно течет Терек, то попадаешь в только что расчищенный между двумя снежными стенами путь и прячешься в шубу от пронизывающего до костей холода...» Тифлис Чайковскому тоже очень понравился, он сравнивал его с Флоренцией: южный климат, оригинальная архитектура. Чайковский особо отмечает, что побывал в местной восточной бане.

Баланчин: Я ведь хоть и грузин, а родился в Петербурге; в Грузию, в Тифлис, первый раз поехал в 1962 году, перед концом нашей гастрольной поездки в Советскую Россию. Кавказ — это, конечно, грандиозно, я понимаю. Это не то что швейцарские горы — там мило, какие-то ресторанчики, но все это не то. Нет такого величия и страха. Ничего не могу сказать о восточной бане, никогда в ней не был. Когда я был маленький, у нас в Финляндии была своя баня — специально построили русскую деревянную баню, как в деревнях бывает. Внутри было страшно жарко. Мне не нравилось. Маленьким не нравится, когда жарко. Баня была парная, с двумя дверьми: сначала раздевалка, потом отделение не слишком жаркое, потом парилка, где из шаек плескали воду на камни. В парилке как начнут кричать: «Ну, подбавьте еще пару!» — так я выскакивал вон.

А Тифлис я как следует так и не посмотрел. Как-то было скучно, затхло. В городе ведь не только архитектура важна — надо, чтобы и люди были веселые. Город людьми одевается! Тогда он изнутри светится, а не только снаружи. А так — ни то ни се. Потом, люди с нами боялись встречаться, потому что с нами ведь все время

95

официальные лица были. Нас водили, показывали нам всё, а людям к нам подходить запрещали.

Волков: Чайковский был в восторге от Америки, куда он поехал в 1891 году выступать как дирижер на открытии Карнеги-холл. Отплыл он туда на «колоссальнейшем и роскошнейшем» пароходе. Приключения начались сразу: один из пассажиров решил покончить жизнь самоубийством и, прыгнув за борт, утонул. Чайковский наблюдает за своими попутчиками-эмигрантами из Эльзаса: «Эмигранты вовсе не имеют печального вида. Едет с нами шесть кокоток низшего сорта, законтрактованные одним господином, специально этим занимающимся и сопровождающим их. Одна из них очень недурна, и мои приятели из второго класса все поочередно пользуются ее прелестями». Затем на Чайковского напала морская болезнь, а по прибытии в Нью-Йорк его замучили таможенные и паспортные формальности.

Нью-Йорк Чайковскому понравился: «Очень красивый и очень оригинальный город; на главной улице одноэтажные домишки чередуются с домами в 9 этажей... Великолепен Центральный парк. И замечательно, что люди моих лет помнят очень хорошо, когда на его месте паслись коровы». Музыканты и публика встретили Чайковского восторженно, и он счастлив: «Я здесь птица гораздо более важная, чем в Европе. Американская жизнь, нравы, порядки — все это чрезвычайно интересно, оригинально, и на каждом шагу я натываюсь на такие явления, которые поражают своей грандиозностью, колоссальностью размеров сравнительно с Ев-

ропой. Жизнь кипит здесь ключом, и хотя главный интерес ее — *нажива*, однако и к искусству американцы очень внимательны... Нравится мне также *комфорт*, о котором они так заботятся. В моем номере, так же как и во всех других номерах всех гостиниц, имеется электрическое и газовое освещение, уборная с ванной и ватерклозетом; масса чрезвычайно удобной мебели, аппарат для разговора с конторой гостиницы в случае надобности и тому подобные не существующие в Европе условия комфорта».

Баланчин: Замечательно! Все правильно. Во-первых, Чайковский правильно заметил, что американцы и о бизнесе не забывают, и об искусстве. И насчет комфорта — также и в мое время в Америке в этом смысле гораздо большие достижения были, чем в Европе. В Америке Чайковский впервые узнал, что такое сенсация. К нему со всех Соединенных Штатов стекались письма с просьбой об автографе, и он терпеливо отвечал. И правильно делал. К этой стране надо привыкнуть, она этого стоит.

Я в Америку тоже, конечно, пароходом приехал, но морской болезни у меня не было — ни тогда, ни потом — никогда. У балетных людей не должно быть морской болезни. Если выбирать теперь, чем добираться: пароходом, поездом или самолетом, — я полечу самолетом, это скорее. С чиновниками в порту и у нас, помню, были неприятности, с бумагами был какой-то непорядок. Нас не хотели впускать в Америку. А я по-английски не понимал. Чайковский тоже по-английски не очень понимал, кстати. Мы даже думали, что при-

дется ехать обратно, в Европу. Но Линкольн Кёрстин все, к счастью, уладил.

Помню запахи порта, портовую жизнь. Нью-Йорк мне сразу очень понравился: люди бодрые, дома высокие. Я понимаю шок Чайковского: в Петербурге самый высокий дом был в семь этажей. Мне Америка понравилась больше Европы. Во-первых, Европа по сравнению с Америкой маленькая. Потом, в Париже у меня все закончилось, никакой работы не было. И люди мне там не нравились — все одно и то же, одно и то же. В Англии тоже было невозможно устроиться. Захотелось в Америку, показалось — там интересней будет, что-то такое произойдет другое. Появятся новые, невероятные какие-то знакомые. Русским всегда хочется увидеть Америку. Мы с детства читали про индейцев, про ковбоев. Я читал «Всадника без головы» Майн Рида, «Последнего из могикиан» Фенимора Купера. Мальчишки любили играть в индейцев. У Чехова есть рассказ о том, как гимназисты сговорились удрать в Америку и что из этого вышло. Потом, конечно, американские фильмы: УИЛЬЯМ Харт, Дуглас Фербенкс, которые лихо прыгали с моста на идущий поезд или перебирались бесстрашно по канату через пропасть. Жизнь в Америке, думал я, будет веселая. Так и оказалось.

Предшественники и современники

Баланчин: Чайковский обожал. Моцарта. Люди говорят как это могло быть? Ведь они такие разные — Чайковский и Моцарт! А вовсе не нужно быть похожим на того композитора или писателя, которого любишь. Можно быть полной противоположностью — как Глинка и Стравинский, например. Про музыку Глинки говорят, что она простая, а про Стравинского — что сложная. А Стравинский Глинку именно за его классическую простоту и любил! И оперу «Мавра» Стравинский старался написать так же просто, как Глинка — свою оперу «Жизнь за царя».

Волков: Чайковский размышлял: «Может быть, именно оттого, что в качестве человека своего века я надломлен, нравственно болезнен, я так люблю искать в музыке Моцарта, по большей части служащей выражением жизненных радостей, испытываемых здоровой, цельной, не *разъединенной рефлексией* натурой, — успокоения и утешения».

Баланчин: Теперь, правда, музыковеды говорят, что Моцарт был не такой уж простой и радостный, что у него была запутанная жизнь. Но я думаю, что Моцарт умел радоваться. Он любил посидеть с друзьями, поиграть им свои вещи: «Вот, слушайте, что я только что сочинил!» А сыграв, мог заплакать: знал, что жить ему недолго. Может быть, поэтому и старался радоваться каждой минуте.

Когда композитор играет свою вещь, он испытывает, я думаю, особое чувство: «я это сделал, сделал сам!» Моцарт мог в голове своей представить сразу целиком всю будущую симфонию! Все мелодии, все аккорды! Чайковский такому дару Божию завидовал, я тоже. Я не могу сочинять балеты полностью в уме, от начала до конца. Мне нужно пробовать. Иногда, когда слушаю музыку, я начинаю представлять: вот, думаю, сейчас пойдет в эту тональность, значит, тут может что-нибудь такое произойти, а тут такое... А потом думаю: нет, не могу я это поставить. Думаю: может быть, я вообще не подхожу, может, я вообще говно собачье. Вот так! А все равно нужно что-то сделать, потому что публика ждет что-нибудь новое, премьеру какую-нибудь в этом месяце. И делаешь.

Волков: Чайковский комментирует мемуары Глинки: «Автор мемуаров производит впечатление человека доброго и милого, но пустого, ничтожного, заурядного. Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким человеческим ничтожеством и каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно».

Баланчин: Чайковский считал, что Глинка был большой лентяй, мог бы гораздо больше написать, если бы был дисциплинированный человек. Я с этим не согласен, Глинка массу музыки написал. Он писал спокойно, не торопясь. Это по тем временам его считали лентяем, когда Римский-Корсаков каждый год по опере писал,

массу нот. Глинка сочинил всего две оперы — «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». «Руслана» я наизусть знаю. Я участвовал в танцах в постановке этой оперы в Мариинском театре. «Жизнь за царя» советские переименовали в «Ивана Сусанина». Я только теперь раскусил, какое это замечательное произведение, а в юности больше «Русланом» восторгался. У Глинки много великолепной музыки, которую не очень часто теперь играют. Мы танцевали «Вальс-фантазию» Глинки, танцы из «Руслана». «Руслан» — это настоящий императорский ампи́р. Там есть влияние итальянской музыки, Бетховена. Я поставил эту оперу в Гамбурге. Дягилев тоже знал «Руслана» наизусть и жаловался, что на Западе Глинку не понимают. Дягилев говорил мне, что читал однажды во французской газете: «Глинка был бы неплох, если бы не заимствовал своих мелодий у Чайковского». Глинка умер, когда Чайковский еще не начал сочинять по-настоящему! Вот дураки эти критики!

Мой отец, грузинский композитор Мелитон Антонович Баланчивадзе, очень любил Глинку, заплатил за первое полное издание писем Глинки. Это было в Петербурге. Я тогда совсем маленький был. Отца даже так и называли — «грузинский Глинка». Он разбогател, выиграв сто тысяч в государственную лотерею. Отец, когда купил билет, то и не думал его проверять, а мама посмотрела и говорит: «Кажется, номер правильный!» — и стала посылать отца в государственный банк: «Иди и скажи, что это твое». Отец не хотел идти, очень стеснялся. Потом пошел все-таки и говорит в банке: «Посмотрите, пожалуйста, вот, говорят, что у меня номер правиль-

ный». А они: «Ну конечно! Что же вы не приходили? Вы сто тысяч выиграли!» И сразу же ему чек выдали на сто тысяч.

Мама говорила отцу: вот, будут детям деньги на будущее. Но отец все моментально растратил, все роздал друзьям: помогал им открывать грузинские рестораны в Петербурге. Потом он захотел участвовать в большом деле: тигельный завод. Тут отец и пропал: расходы были огромные, выписывали с Запада специальные машины, которых в России не было. Конечно, кругом жуликов было полно. У Чайковского отец тоже разорился: отдал деньги одной авантюристке, которая ему посулила золотые горы. Но у моего отца дело еще хуже кончилось: его за долги посадили на два года в «Кресты», знаменитую царскую тюрьму. Все эти грузины говорили: «Тебя не могут в тюрьму посадить!» А когда началось расследование, они на него показали: это он, он. И отца посадили. Но теперь его в Грузии уважают, играют его музыку. Мой младший брат, Андрей Баланчивадзе, который живет в Грузии, тоже композитор.

Волков: Насколько Чайковский восторгался Глинкой, настолько он был критичен к Мусоргскому (который платил ему той же монетой): «Я изучил основательно "Бориса Годунова"... Мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку».

Баланчин: У Мусоргского есть привлекательные вещи, но многое неинтересно. Иногда думаешь — дай послушаю Мусоргского! А заиграют — и неинтересно. Но я Мусоргского уважаю. Вот Чайковский тоже —

102

Вагнера уважал, но очень скучал на его операх. Говорил, что нельзя четыре часа слушать вместо оперы бесконечную симфонию. Вот «Волшебную флейту» всегда интересно слушать. Из всех моцартовских опер больше всего я люблю «Волшебную флейту».

Волков: Чайковский одним из первых оценил «Кармен» Жоржа Бизе: «Что за чудесный сюжет оперы! Я не могу без слез играть последнюю сцену; с одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой рок, *fatum*, столкнул и через страдания привел к неизбежному концу. Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой в мире». Чайковский написал это в 1880 году.

Баланчин: На «Кармен» никогда не бывает скучно! Я «Кармен» страшно люблю, очень! Эту музыку много раз пытались приспособить для балета, но получалось плохо, потому что в «Кармен» есть история, которую, чтобы люди поняли, надо рассказывать. В «Кармен» надо разговаривать: «Я думаю то-то и то-то». В опере это, может быть, хорошо, но в балете ведь говорить нельзя!

Когда-то в Петербурге я видел очень интересный балет на музыку Бизе — это была не «Кармен», а его «Арлезианка». Его поставил Борис Романов, которого все называли «Бобиша». Танцевала жена Романова, Елена Смирнова, великолепная, красивая женщина. Мне тогда казалось, что я ею безумно увлечен. Она была лет на двадцать старше меня, я был совсем мальчишка.

103

Я торчал за кулисами Мариинского театра, смотрел, как она представляла цыганку, за которую схватываются насмерть двое испанцев. Бобиша Романов поставил очень — по тем временам — эротическую вещь. Но он не претендовал на то, что это — «Кармен». Это была просто эффектная, очень развлекательная миниатюра, вроде тех, что позднее стал ставить Касьян Голейзовский.

Я не против сюжета в балете, все зависит от того, как это сделано. Петипа брал сюжеты, под которые легко ставить танцы. А в «Кармен» то, что они поют, на танцы нельзя переложить. Никто ничего не поймет.

Для танцев очень хорош Шуман. Если говорить о композиторах, которые были важны Чайковскому, нельзя Шумана забыть. В России очень любили и уважали Шумана. Здесь Шумана не знают, мало играют. Скажешь: «Шуман!» — у всех кислые лица. Вот Шопена здесь играют много. А Чайковский к Шопену относился с антипатией. Чайковского однажды стали убеждать, что его музыка похожа на Шопена, он поморщился и сказал: «Может быть». Не дают покоя композитору, все выискивают, на кого он похож, и все неверно. Шопен — это бриллианты, инкрустация, внешний блеск. А Чайковский и Шуман — это субстанция.

104

Музыка

Баланчин: Чайковский написал всего шесть симфоний. Гайдн сто симфоний написал. Конечно, Гайдн был великий мастер. Но в старые времена симфонии было не так трудно писать, эти симфонии все похожи друг на друга. Миллион симфоний — и все хорошо, все правильно; слушаешь иногда по радио — замечательно, но можно заранее каждый поворот предсказать. А у Чайковского не предскажешь!

Говорят: Чайковский — это только замечательные мелодии. Это неправда! Он свои мелодии

сложно переплетает, строит из них почти готические храмы, изобретательно их гармонизует, мастерски проводит через разные тональности.

Волков: Чайковский писал, что никогда не сочиняет «отвлеченно», то есть, когда ему приходит в голову музыкальная идея, он уже знает, какой инструмент будет ее исполнять: «Я изобретаю музыкальную мысль в одно время с инструментовкой».

Баланчин: Это у него замечательно! И никто об этом не говорит и даже не понимает этого. Ведь в старое время как делали: писали музыку, а потом раскладывали ее на инструменты. Это была аранжировка, а не оркестровка. У Чайковского оркестровка серебряная, потому что он музыку выдумывал сразу так, как она звучит — например, кларнет в середине *Andante* из Пятой сим-

105

фонии, это же дивно. Чайковский, когда симфонии писал, *мыслил* оркестрово. Он замечательно использует духовые инструменты: во Второй симфонии флейты движутся друг другу навстречу, будто мерцают; в Пятой симфонии в первой части есть аккорд меди — трубы и тромбоны — как вспышка! Такие же трубы и тромбоны в «Пиковой даме», когда старуха графиня умирает. Это же гениально! Или грустный вальс в Пятой симфонии — два мрачно звучащих кларнета в сопровождении валторн, которые создают впечатление зловещего дребезжания.

Партитуру Чайковского трудно читать, потому что все время меняются ключи. У Прокофьева партитуры простые, потому что все инструменты in C. Но в старое время инструменты были такие, что играли в разных ключах. Когда смотришь партитуру Чайковского, все время надо транспонировать, много возни. Даже наш дирижер Роберт Ирвинг все знает, читает на рояле с листа великолепно — и то смотрит: ах! что это такое? Конечно, большие музыканты в этом деле разбираются лучше нас. Но если ты выучил, что в каком ключе, посидел-попотел, то все понятно. Первая симфония Чайковского очень балетная, тонко написана, как акварель. Особенно прекрасен вальс. Жаль, что не очень часто играют Вторую и Третью симфонии. В мое время в Петербургской консерватории ходил анекдот: студента спрашивают — сколько симфоний написал Чайковский; студент отвечает «Три — Четвертую, Пятую и Шестую». А во Второй симфонии блестящий финал; в Третьей — еще один из чудесных

106

вальсов Чайковского, целая балетная сцена, изумительно оркестрованная.

Волков: Свою Первую симфонию Чайковский назвал «Зимние грезы»; увидев как-то картину с изображением зимней дороги, он сказал, что это «как бы иллюстрация» к первой части этой симфонии. О «программе» Четвертой симфонии Чайковский написал большое письмо к фон Мекк: там фигурируют и «жителейское море», и воспоминания о юности, и картина народного праздника. С Пятой симфонией связывают известную запись Чайковского в записной книжке: «Не броситься ли в объятия Веры???»

Баланчин: Это все ерунда! Чайковский сначала музыку сочинял, а уж потом придумывал названия. Это издателям важно, чтобы было название, они говорят нужно как-то назвать, лучше будет продаваться. У Гайдна одну симфонию называли «С ударом литавр»; чтобы все эти дамы в Филадельфии — маленькие перышки в шляпках, «файв-о-клок ти» — могли сказать: «О! Симфония "С ударом литавр"! — это надо пойти послушать!» Приходят, слушают, там во второй части литавры делают «бум!» — и все, можно спать до конца музыки. Или другая симфония Гайдна, ей дали глупое название «Часы»: там ритм стаккато «клам-клам-клам-клам». И все идут домой счастливые: услышали, как часы ходят. А Гайдн вовсе и не думал про часы!

Чайковский свою «Патетическую» симфонию тоже ведь не сам назвал — это его брат предложил, а Чайковский согласился. Сочиняя, он очень плакал. Сам писал, что эта симфония — его реквием. Там в первой

107

части ожидание, страх — и православный погребальный хорал; во второй — странный вальс на пять четвертей; в третьей — похоже, вроде мыши бегают, как в «Щелкунчике». А в финале — все кончено: тромбоны и туба играют хорал. И как все связано замечательно! Мелодии в финале

похожи на тему из первой части. И тональности похожи. Все, все продумано! Необычайно интересно следить, как это все сделано. Я хочу поставить последнюю часть Шестой: не знаю еще, как это будет выглядеть, но танцевать не будут. Просто будет процессия, ритуал.

Я думал так сделать. У нас есть старые костюмы из опер: темно-красные, бордовые с черным — и длинные золотые рукава. Будет человек двадцать или тридцать в странных таких, закрытых капюшонах, с золотыми лицами. И в середине последней части Шестой, когда начинается ремажор, вдруг — солнце! Или что-то вроде этого. И у меня будут ангелы — белые, с колоссальными крыльями и золотыми волосами. И может быть, у них будут лилии в руках. Я хочу еще выпустить девушек с гирляндами, чтобы они выходили вместе с ангелами. Только не решил еще: у них будут распушенные волосы или зачесанные.

Мне нравится, как дирижирует Шестую Евгений Мравинский. Мы еще в Петербурге были с ним знакомы — он учился в консерватории, и я тоже. Мы с ним все время сталкивались в Мариинском театре. Он там был в мимансе, потом в школе работал пианистом. А после стал знаменитым дирижером, но это когда я уж уехал из России. Мравинский почти столько же

108

со своим Ленинградским филармоническим оркестром, сколько я с нашим театром. Он моложе меня, похож на меня, только выше ростом. Стихи сочинял. Я тогда в поэзии не очень понимал, а тут смотрю — вроде толковый человек, поэт. Ну, думаю, почему же мне не написать музыку на его стихи? И написал. Мравинский Пятую Чайковского тоже хорошо дирижирует: не только мелодию показывает, в его исполнении видно, какая там полифония, — все сложно, все переплетено, но слышно кристально ясно. Пятая симфония — одна из самых моих любимых.

Волков: Критик Герман Ларош, которого брат Чайковского Модест называл «первым и влиятельнейшим другом» композитора, писал о Чайковском: «Я редко встречал художника, которого так трудно было бы определить одной формулой... Сказать, что он был "чисто русская душа"? В Чайковском очень сложно сочетались космополитическая отзывчивость и впечатлительность с сильной национально-русской подкладкой». Чайковский возражал против обособления русской музыки от европейской; в одном из писем он сравнивает европейскую музыку с садом, в котором растут разные деревья: французское, немецкое, итальянское, русское, польское и так далее.

Баланчин: Чайковский был русский европеец, это надо понимать. Ему трудно было: он ведь был русский, хотел оставаться верным русской музыке, но в то же время не задерживаться, не отставать от Европы. Его при жизни ругали, что он мало использует народной музыки. А у него есть народные темы во Второй, в Чет-

109

вертой, в Шестой симфониях и в балетах — всюду. Чайковский не хочет быть узконациональным, но все равно остается русским. А Римский-Корсаков все время хочет показать, что он русский, а получается на Вагнера похоже, скорее немецкая музыка, чем русская.

Чайковский и Стравинский схожи: Стравинский тоже не старался специально писать русскую музыку, а теперь слушаешь — это же русское, конечно. И не только «Жар-Птица», или «Петрушка», или «Свадебка». Вот «История солдата»: солдат этот — это же русский солдат, он на скрипке играет. Французский солдат играл бы на трубе. Я недавно «Персефону» опять слушал — сколько там русской музыки! И в мелких вещах Стравинского, вроде его пьес для фортепиано в четыре руки, все время русские обороты.

Волков: Ларош писал о Чайковском: «Сочинения его образуют как бы среднюю линию между Гуно и Шуманом: в них есть и внешний блеск, и внутренняя теплота, они нравятся профану и знатоку, могут составить предмет моды и пережить ее капризы». Ларош также вспоминал, что Чайковский «как огня боялся сентиментальности в музыке и вследствие этого в фортепианной игре не любил излишнего подчеркивания и смеялся над выражением "играть с душой"».

Баланчин: У Чайковского лирическая музыка, но есть и бурные страницы, почти Достоевский. У русских это все есть. Но у Чайковского это — в гармонии, все это соразмерно. Можно долго изучать, как все это сделано, какие он приемы использовал. А говорят — душа! Я не понимаю, что это такое — душа в музыке. Чайков-

ский прав был, когда над этим смеялся. Когда что-то нравится, говорят, «это *душевно*». Путают два совсем разных слова — «*душевный*» и «*духовный*». Музыка Чайковского не «душевная», она «духовная».

Эмоции у Чайковского тоже неправильно понимают. Думают, это такое мелкое: девушку взять, поесть, выпить, желудок хорошо работает. Или наоборот — мозоль на ноге, ботинок жмет, тогда хочется плакать. А это вовсе не эмоции! У Чайковского все эмоции — и радость, и печаль — выражены через музыку, они на бумаге. Эмоции Чайковского — это красота линий, архитектура *Мелкие* чувства — это личное. Вы можете рассказать, *что* вам нравится в жизни, то есть мелкое, а музыку вы не можете рассказать. В музыке — глубокие чувства, люди с ними рождаются и умирают. Это как у Лермонтова: «Какое дело нам, страдал ты или нет...» У тебя, может быть, умерла жена, а ты сочинишь радостное произведение, потому что оно заказано и надо исполнять заказ. И выходит, может быть, гениально. Вот что такое — чувства в музыке! У Шумана — разве это мелкие эмоции? Нет, это глубокие чувства. То же и у Чайковского. Конечно, он знал, о чем его музыка, но это же нельзя рассказать словами. О чем оркестровые сюиты Чайковского? Я не знаю. У Чайковского первая часть Второй оркестровой сюиты названа «Jeu des sons»; «Игра звуков». Что это значит? Может быть, в других частях Чайковскому что-то представлялось, он что-то себе воображал? Мы этого не знаем, мы просто слушаем замечательную музыку. Первая часть Первой сюиты — гениальна, она закончена сама по себе; марш

из этой сюиты мы танцевали в России в балете «Фея кукол», дирижировал старый Дриго. Третья сюита — шедевр. Какой там вальс: сумрачный, почти унылый, но нисколько не сентиментальный! И с каким мастерством этот вальс оркестрован — сначала он звучит у альтов, потом у флейт в низком регистре. Слушаешь с неослабным напряжением. Последнюю часть Третьей сюиты — «Тему с вариациями» — теперь играют довольно часто. Какая там изящная, сдержанная тема — чистый Моцарт!

У Чайковского непревзойденные сюжетные вещи по Шекспиру: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Гамлет». Шекспир ему подходил — ведь «Гамлет», например, не весь какая-нибудь метафизика, а также и театральная пьеса с кровопролитием и всякими зрелищами, придуманными специально для публики. «Сон в летнюю ночь» Шекспира — очень развлекательная вещь. Я знаю ее наизусть — по-русски, конечно, — потому что молодым участвовал в постановке «Сна в летнюю ночь» в Петербурге. Я там играл и танцевал.

Волков: Чайковский писал об операх Беллини и Гуно на сюжет «Ромео и Джульетты»: «В них Шекспир исковеркан и искажен до безобразия...»

Баланчин: Он тоже Шекспира перекроил, только по-своему. Иначе нельзя! У Чайковского вышла короткая вещь. Это трудно: сделать коротко. Начинаешь читать Шекспира: как начать, где остановиться? Штука огромная. Чайковский не пересказывает сюжет. В его шекспировских вещах сочетание великой гармоничности и внутреннего напряжения. Говорят, это романтизм.

ский прав был, когда над этим смеялся. Когда что-то нравится, говорят «это *душевно*». Путают два совсем разных слова — «*душевный*» и «*духовный*». Музыка Чайковского не «душевная», она «духовная».

Эмоции у Чайковского тоже неправильно понимают. Думают, это такое мелкое: девушку взять, поесть, выпить, желудок хорошо работает. Или наоборот — мозоль на ноге, ботинок жмет, тогда хочется плакать. А это вовсе не эмоции! У Чайковского все эмоции — и радость, и печаль — выражены через музыку, они на бумаге. Эмоции Чайковского — это красота линий, архитектура *Мелкие* чувства — это личное. Вы можете рассказать, *что* вам нравится в жизни, то есть мелкое, а музыку вы не можете рассказать. В музыке — глубокие чувства, люди с ними рождаются и умирают. Это как у Лермонтова: «Какое дело нам, страдал ты или нет...» У тебя, может быть, умерла жена, а ты сочинишь радостное произведение, потому что оно заказано и надо исполнять заказ. И выходит, может быть, гениально. Вот что такое — чувства в музыке! У Шумана — разве это мелкие эмоции? Нет, это глубокие чувства. То же и у Чайковского. Конечно, он знал, о чем

его музыка, но это же нельзя рассказать словами. О чем оркестровые сюиты Чайковского? Я не знаю. У Чайковского первая часть Второй оркестровой сюиты названа «Jeu des sons», «Игра звуков». Что это значит? Может быть, в других частях Чайковскому что-то представлялось, он что-то себе воображал? Мы этого не знаем, мы просто слушаем замечательную музыку. Первая часть Первой сюиты — гениальна, она законченна сама по себе; марш

111

из этой сюиты мы танцевали в России в балете «Фея кукол», дирижировал старый Дриго.

Третья сюита — шедевр. Какой там вальс: сумрачный, почти унылый, но нисколько не сентиментальный! И с каким мастерством этот вальс оркестрован — сначала он звучит у альтов, потом у флейт в низком регистре. Слушаешь с неослабным напряжением. Последнюю часть Третьей сюиты — «Тему с вариациями» — теперь играют довольно часто. Какая там изящная, сдержанная тема — чистый Моцарт!

У Чайковского непревзойденные сюжетные вещи по Шекспиру: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Гамлет». Шекспир ему подходил — ведь «Гамлет», например, не весь какая-нибудь метафизика, а также и театральная пьеса с кровопролитием и всякими зрелищами, придуманными специально для публики. «Сон в летнюю ночь» Шекспира — очень развлекательная вещь. Я знаю ее наизусть — по-русски, конечно, — потому что молодым участвовал в постановке «Сна в летнюю ночь» в Петербурге. Я там играл и танцевал.

Волков: Чайковский писал об операх Беллини и Гуно на сюжет «Ромео и Джульетты»: «В них Шекспир исковеркан и искажен до безобразия...»

Баланчин: Он тоже Шекспира перекроил, только по-своему. Иначе нельзя! У Чайковского вышла короткая вещь. Это трудно: сделать коротко. Начинаешь читать Шекспира: как начать, где остановиться? Штука огромная. Чайковский не пересказывает сюжет. В его шекспировских вещах сочетание великой гармоничности и внутреннего напряжения. Говорят, это романтизм.

А я считаю — нет, это не романтизм, но это и не академизм, как у Римского-Корсакова. Чайковский — это высокая классика

Некоторые думают, что Чайковский простой композитор, — пусть послушают его сюиту «Моцартиана». Тут есть о чем подумать: почему Чайковский решил Моцарта аранжировать? Мы знаем, он обожал Моцарта. А Моцарта в те времена не так часто играли. Чайковский говорил, что он оркеструет клавирные вещицы Моцарта, тогда их будут исполнять чаще. Но важно понимать не только это. Чайковский взял у Моцарта молитву, «Ave Verum». Почему? Вероятно, мы никогда не узнаем. Получилась не просто аранжировка, это стилизация, *как*, например, Стравинский позднее обработал Перголези. Это омаж Чайковского Моцарту, омаж русского композитора австрийскому. Это совершенно модернистская музыка, особенно Вариации и Жига. Невероятные гармонии! Чайковский был нестарый еще, когда написал «Моцартиану». Если бы он долгую жизнь прожил, то чего бы достиг, даже представить себе невозможно. В «Моцартиане» ведь уже содержится вся идея модернистской стилизации. Я слышу там сильную петербургскую ноту. И мне приятно, что Чайковский написал «Моцартиану» в Грузии.

Волков: Серенада для струнных была, по признанию Чайковского, его «любимым детищем»; в своих концертах он исполнял ее чаще других произведений. Ее первая часть также создана как омаж Моцарту; в ней, писал Чайковский, «я заплатил дань моему поклонению Моцарту; это намеренное подражание его манере, и я

112

П. И. Чайковский. Фотография начала 1860-х гг.

П. И. Чайковский, 1886. П. И. Чайковский, 1893.

Страница рукописи Шестой «Патетической» симфонии.

Джордж Баланчин. Фотография Марианны Волковой.

Выпускной класс Театральной школы при Мариинском театре. Баланчин второй справа.

Автопортрет Пушкина, 1829.

Мариус Петипа. Литография, 1872.

Портрет Сергея Дягилева работы Валентина Серова, 1908.
Портрет Сергея Рахманинова работы Константина Сомова, 1925.
Игорь Стравинский.
Портрет Сергея Прокофьева работы Александра Бенуа, 1918.
Невский проспект. *Фотография, 1904.*
Мариинский императорский театр.
После премьеры «Спящей красавицы» в Мариинском театре, 1890.
Сцена из балета «Щелкунчик». Мариинский театр, 1892.
Эскиз Владимира Дмитриева к постановке «Пиковой дамы», 1931.
Эскиз декораций Константина Коровина к «Спящей красавице».
Обложка брошюры, выпущенной к постановке «танцсимфонии» Федора Лопухова
«Величие мироздания».
Соломон Волков и Джордж Баланчин, 1981. Фотография Марианны Волковой.

113

был бы счастлив, если бы нашли, что я не слишком далек от взятого образца».

Баланчин: Серенаду Чайковского я знал и любил с детства, всегда хотел ее поставить. А вышло так, что она стала моим первым балетом в Америке. Я это не планировал, получилось само собой. Захотелось взять Серенаду — и взял. Кроме того, у нас тогда настоящего оркестра, конечно, не было, был маленький оркестрик. А Серенаду можно было играть маленьким ансамблем. После того как мы поставили Серенаду, она стала здесь популярной. И так со многими сочинениями Чайковского случилось. Скажем, все пианисты играют его Первый фортепианный концерт. А Второй фортепианный концерт? Третий? А Концертная фантазия для фортепиано с оркестром? Второй фортепианный концерт Чайковского — это, может быть, не самая гениальная музыка, но для танцев он подходит великолепно. После того как мы его показали, все его стали играть. А раньше не играл никто. Теперь, когда я включаю радио, то слышу Второй концерт все чаще и чаще. И то же самое произошло с Третьим фортепианным концертом и с сюитами Чайковского. Раньше, когда мы играли его музыку, кривились: ну, что это такое? Теперь на радио стараются даже раньше сыграть Чайковского, чем мы. Так что мы для Чайковского то же самое стараемся делать, что он сделал для малоизвестных вещей Моцарта.

Волков: В 1881 году Чайковский написал Надежде фон Мекк: «Я, кажется, нашел подходящее себе занятие. При том религиозном настроении, в котором я нахожусь, мне приятно будет углубиться в русскую цер-

114

ковную музыку. Я начал изучать коренные наши церковные напевы и хочу попытаться гармонизировать их». Чайковский написал «Всенощное бдение», которому дал скромный подзаголовок «Опыт гармонизации богослужебных песнопений для хора». В другом письме он так отзывался о «Всенощной»: «Я являюсь в ней вовсе не самостоятельным художником, а лишь *перелазателем* древних наших церковных напевов. Если я не удовлетворю тех, которые ожидают от этого труда поэтических впечатлений, то зато, быть может, окажу серьезную услугу нашему богослужебному пению...»

Баланчин: Меня не очень впечатляет церковная музыка Чайковского. Он прав — она скорее для православного обряда, чем для слушания в зале. Чайковскому, конечно, было нелегко: у православной церкви никогда не было своего Баха. Скажем, Бортнянский, Ведель — это же неинтересная музыка, она и Чайковскому не нравилась. И масса ограничений была, так что Чайковскому было трудно. Вот Стравинский для церкви писал замечательную музыку. Стравинский знал и греческий язык, и латинский, ему нравились латинские тексты. «Canticum sacrum», «Реквием» Стравинского — это великие вещи, но они не для русской церкви, а для католической. Хотя сам Стравинский был ревностный православный.

Волков: Премьера Скрипичного концерта Чайковского состоялась в Вене, и влиятельнейший европейский музыкальный критик того времени Эдуард Ганслик откликнулся статьей; в письме к

фон Мекк Чайковский пересказывает эту статью Ганслика: «Он пишет,

115

что вообще, насколько ему известны мои сочинения, они отличаются неровностью, полным отсутствием вкуса, грубостью, дикостью. Что касается Скрипичного концерта, то начало его сносно, но чем далее, тем хуже. В конце первой части, говорит он, скрипка не играет, а ревет, кричит, рыкает. *Анданте* тоже начинается удачно, но скоро переходит в изображение какого-то дикого русского праздника, где все пьяны, у всех лица грубые, отвратительные. "Какой-то писатель, продолжает Ганслик, выразился про одну картину, что она так реально-отвратительна, что от нее *воняет*; слушая музыку г. Чайковского, мне пришло в голову, что бывает и *вонючая музыка*". Не правда ли, курьезный отзыв? Не везет мне с критиками».

Баланчин: Скрипачам нравится этот концерт. Друг-скрипач говорил мне, что его вторая часть похожа на еврейскую музыку. Я также очень люблю скрипичную пьесу Чайковского «Размышление», у которой есть и другое название: «Воспоминание о дорогом месте». Когда я слушаю эту музыку, то понимаю, как Чайковскому было иногда одиноко и грустно. А музыка ведь благородная! И главное — как только заиграют, вы знаете — это Чайковский. Почти с первой ноты можно сказать — это он, это все — его! Такого немногим удастся достичь.

116

Оперы

Баланчин: Каждый раз, когда у меня спрашивают — какая из опер Чайковского лучше, «Евгений Онегин» или «Пиковая дама», — я отвечаю: не могу сказать. По-моему, обе замечательные. Я их знаю наизусть, молодым участвовал в этих операх — в балетных сценах, конечно; «Евгения Онегина» сам ставил. Иногда у меня спрашивают совета: какую из этих опер лучше поставить, какая больше понравится публике? Я тогда интересуюсь: а какой у вас репертуар, что вы давали в прошлом году, что собираетесь на будущий год показывать? Важно знать, какая публика, к чему она привыкла, чего ожидает. И может быть, я бы посоветовал начать с «Пиковой дамы». Чайковский использовал повесть Пушкина, который описал подлинную петербургскую историю: молодой офицер Германн хочет разбогатеть, выиграв в карты; ради этого он готов на все — доводит до смерти старуху графиню, бросает любимую девушку. Ему не везет, он проигрывает все свои деньги, сходит с ума и кончает самоубийством. Карточная игра, деньги — это здесь понимают. И офицеры такие здесь были. «Онегина» гораздо труднее понять — там нет таких сильных страстей, хотя есть сцена дуэли. Над «Онегиным» нужно думать, начать с того, чтобы прочесть роман в стихах «Евгений Онегин» Пушкина. Люди теперь не любят читать внимательно, они листают стра-

117

ницы — скорее, скорее, скорее! Сюжет — вот что их волнует. А в «Онегине» главное - это атмосфера: провинциальное русское поместье, молодая девушка, которая влюбляется в приезжего столичного франта, смертельная дуэль между друзьями, несчастная любовь.

Волков: Когда Чайковский начал сочинять «Евгения Онегина», он писал брату: «Ты не поверишь, до чего я одержим этим сюжетом. Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в "Онегине" Пушкина. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с *гениальным* текстом заменят с лихвой эти недостатки».

Баланчин: Чайковский даже назвал своего «Онегина» не оперой, а "лирическими сценами" по Пушкину. На сцене идет неторопливая провинциальная жизнь, каждая деталь Чайковским выписана с любовью. Даже такая: когда поет старая няня, то можно различить, что она из Москвы. В ее музыке слышен московский акцент! Я это знаю, я легко отличаю московское произношение от петербургского.

Но конечно, Чайковский был человеком театра, поэтому в «Евгении Онегине» есть эффектная сцена дуэли: Онегин убивает своего друга Ленского. У меня иногда спрашивают: кто прав, кто

виноват в этой дуэли? А я отвечаю: не знаю, что это значит — «виноват». Это не уголовный процесс, это же опера. Может быть, Пушкин описал дуэль, потому что в его время в России дуэли были

118

распространены. Он сам позднее погиб на дуэли, как и другой великий русский поэт, Лермонтов. В мое время, правда, на дуэлях дрались только немецкие бурши.

А может быть, Пушкин поставил своих героев на дуэль, потому что это был хороший способ разрешить драматическую ситуацию. Герой для автора — это, в конце концов, только шахматная фигура; автор его передвигает, чтобы выиграть партию. Пушкин так и писал — страница, потом еще страница, гениальные стихи. А кто там прав или виноват — это не его дело. Я помню, Собинов, великий тенор, пел Ленского в Мариинском театре. После сцены дуэли, когда Онегин убивает Ленского, многие слушатели уходили из театра, им уже было неинтересно. Это глупо, ведь дело не в дуэли, а в музыке. В последнем, третьем действии Чайковский написал много замечательной музыки — полонез, вальс; как же можно уйти, не услышав их?

Волков: Чайковский настаивал: «В опере необходима сжатость и быстрота действия». Когда великий князь Константин упрекнул Чайковского в том, что в его «Пиковой даме» персонажи повторяют слова и фразы, чего в жизни не бывает, композитор ответил: «Если нужно, я готов нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны. Если погоню за реализмом в опере довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы: люди, которые вместо того, чтобы говорить, — поют, — ведь это верх лжи. Конечно, к отжившим оперным условностям и нонсенсам я возвращаться не желаю, но подчиняться деспо-

119

тическим требованиям теорий реализма отнюдь не намерен».

Баланчин: Глупые люди любят смеяться, что в опере поют «бежим, бежим», а со сцены никто не убегает. Если кто хочет смотреть, как бегут, он должен идти на стадион, а не в оперу. Когда в опере человек поет «бежим», это значит, что композитор решил: здесь нужна драматическая музыка. Говорят, что у Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» не такие, как Пушкин их написал. Если бы Чайковский хотел сделать, как у Пушкина, то он должен был написать длинную пьесу, все просто бы говорили, а не пели и были бы похожи на нормальных людей. И оперы тогда не было бы никакой, вот и все. У Пушкина «Пиковая дама» — увлекательная история. Но если человек идет на оперу «Пиковая дама», чтобы узнать, выиграл герой в карты или проиграл, то лучше ему остаться дома.

«Пиковая дама» — самая «петербургская» из опер Чайковского, а написана во Флоренции. Быстро написана, за полтора месяца. И развивается опера быстро, четко, достигает вершины в четвертой картине, потом стремительно летит к развязке; эта опера замечательно построена. Гениальный квинтет в первой картине — нереальная остановка, которая может быть только в опере: люди стоят и долго, долго поют, как им страшно. А бегут и скачут замечательно в кино.

Волков: С Чайковским во Флоренцию поехал слуга его брата, Назар Литров, который оставил любопытный дневник о том, как сочинялась «Пиковая дама»: «В 7 часов вечера я вошел в комнату Петра Ильича и сказал:

120

"Пора кончать". Петр Ильич продолжают делать крючки! Сейчас, говорят, и еще сделали один крючок, рукой ударили по клавишам рояля. Последнее время Петр Ильич рассказывает мне обо всем — понятно, потому что, кроме как мне, рассказывать некому. Во время мытья рассказывали, как они кончили оперу. "Ну, Назар", — обратились ко мне и начали рассказывать: Герман покончил с собой! Петр Ильич плакали весь этот вечер, глаза их были красны, они были сами совсем измучены. Им жаль бедного Германа! Потом Петр Ильич проиграли мне сочиненную им кончину Германа, и тогда у них опять полились слезы. Я эти слезы люблю! Если, Бог даст, придется видеть и слышать на сцене эту оперу, то, наверное, по примеру Петра Ильича многие тогда прольют слезы».

Баланчин: Чайковский плакал, потому что ему нравилось, что он сочинил. Наверное, композиторам без этого нельзя. Даже Стравинский, когда слушал свою музыку, легко мог заплакать, особенно если

это было дома. Теперь люди удивляются, когда слышат это. Они воображают, будто Стравинский свою музыку вычислял, как будто он математик. На самом деле Стравинский был страшно увлечен, когда сочинял.

Когда Чайковскому нужно было сочинить печальную музыку, он представлял себе что-нибудь печальное; он сам об этом говорил. У нас, балетных, все по-другому — ведь мы выдумываем движения, которых в жизни нету. Когда Чайковский сочинял оперу или романсы, там были слова, все понятно. А у нас — без слов, движения условные. Когда я сочиняю балет, то не думаю о

121

печальном или веселом, я думаю о композиторе и его музыке. Я не могу плакать о блудном сыне или Орфее, что они попали в плохую историю. У меня достаточно проблем с музыкой, это очень трудно придумать, чтобы движения не противоречили музыке, чтобы они подходили. И потом думаешь: как бы сделать, чтобы в таком-то месте руки у мужчины пошли бы вверх и призывали женщину. И чтобы это было бы интересно, красиво или смешно, и так далее. Все искусство наше в этом! И это трудно, над этим надо много думать.

Я иногда смотрю танцы-модерн: один и тот же жест употребляется в самых разных ситуациях — и здесь, и там, и еще как-нибудь. И все то же самое. Это потому, что они мало думают о жесте. Некоторые из них, может быть, и думают, но они недостаточно тренированы или недостаточно изобретательны. У нас, правда, тоже не всегда получается, тоже не очень-то...

Вот сидишь и думаешь: как бы сделать, чтобы движение шло вместе с музыкальной линией, а не за делениями такта. Если в музыке сильная доля, вовсе не нужно, чтобы и в танце был акцент. Смотришь в музыке размер — три четверти, но ведь в нотах это может оказаться и шестью восьмыми. А в свою очередь, шесть восьмых — это не просто ровных шесть долей: там акцент может быть на четную долю, а может быть — на нечетную. Вот и получается, что когда я делаю па-де-де на музыку Чайковского, не о па-де-де думаю, а о музыке, о Чайковском.

Волков: Чайковский написал десять опер: «Воевода» (после пяти представлений композитор забрал

122

партитуру из театра и сжег ее; только сравнительно недавно оперу удалось восстановить по оркестровым голосам); «Ундина» (тоже уничтоженная автором); «Опричник»; «Кузнец Вакула» (во второй редакции Чайковский назвал ее «Черевички»); «Евгений Онегин»; «Орлеанская дева» по Шиллеру; «Мазепа» по Пушкину, «Чародейка»; «Пиковая дама»; «Иоланта». Большинство из этих опер написано на русские сюжеты; объясняя этот факт, Чайковский писал: «Я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и понимаю». И в другом письме типичное заявление: «Мне нужны люди, а не куклы. Я охотно примусь за всякую оперу, где хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые».

Баланчин: В этом суть дела! Чайковский сам все объяснил! Иногда удивляются, что у Чайковского столько замечательной музыки обращено к женщинам. В операх — что за женские характеры: Мария в «Мазепе», Настасья в «Чародейке», Иоланта! А Лиза в «Пиковой даме»! Сцена, когда Татьяна пишет письмо в «Евгении Онегине», — гениальная, может быть, лучшая в опере. Говорят: как же это так, Чайковский — и женщины, что между ними общего? Да ведь это неважно! Важно чувство, а не объект. Одному нравятся женщины, другому — мужчины. Если можно было бы человеку заглянуть в мозг, там много было бы скрытого, о чем нельзя рассказать. Никто не открывает о себе всей правды, а интеллектуальному человеку особенно трудно о

123

себе говорить. Но можно написать стихотворение или музыку. И если ты гений, как Чайковский, то выйдет замечательно.

Я в России видел «Саломею» Оскара Уайльда в постановке Константина Марджанова, незабываемый спектакль. Там Саломея говорит Иоанну Крестителю невероятные вещи! Может быть, Уайльд, когда это писал, думал о мальчишке красивом? Конечно! Я уверен, что так и было! Неважно, что Саломея женщина, что у нее груди, бедра женские, важна суть чувства.

В «Пиковой даме» замечательное ариозо Лизы, когда она ждет Германа. Женщина так написать не может. Даже если женщина-поэт будет писать, обращаясь к мужчине, так, с такой страстью не выйдет. Это мужчина писал! И так всегда было, всегда мужчины писали и говорили о любви: и

«Лебединое озеро», «Спящая красавица»

Баланчин: Балетная музыка Чайковского такая же замечательная, как его оперы: ее можно петь! Если взять любое па-де-де — из «Лебединого озера», например, или любой из гениальных балетных вальсов Чайковского — их мелодии совершенно вокальные. Какая изумительная тема в средней части вальса в начале «Лебединого озера»! А вальс из первого акта «Спящей красавицы» — сколько в нем очарования и блеска! А мелодия Феи Сирени, когда ее божественно играют струнные, а валторны своими аккордами мягко дают фон! И если бы все это спеть, вышло бы гениально! В балетах Чайковского танцевать — чистое удовольствие. Я это знаю, я сам в них танцевал. Музыка Чайковского невероятно помогает: выходишь на сцену — и вдруг все получается, все легко, ты летишь.

Волков: Чайковский с ранней молодости любил балет. Его брат Модест писал, вспоминая приезд в Москву композитора Камилла Сен-Санса, подружившегося с Чайковским: «Оба в молодости не только увлекались балетом, но и прекрасно подражали танцовщицам. И вот однажды в консерватории, желая похвастать друг перед другом этим своим искусством, они на сцене консерваторского зала "исполнили" маленький балет "Га-

125

латья и Пигмалион". Сен-Санс, сорока лет, был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнял роль статуи; Чайковский, тридцати пяти, взялся быть Пигмалионом. Николай Рубинштейн за фортепиано заменял оркестр. К несчастью, кроме трех исполнителей, больше никто не присутствовал при этом курьезном спектакле».

Друг Чайковского Герман Ларош вспоминал, что любовь Чайковского к балету вовсе не была типичной в среде русской интеллигенции; Ларош записал, что сказал ему в 1869 году один из самых влиятельных и образованных русских журналистов: «Напрасно вы так идеализируете балет. Балет существует для возбуждения потухших страстей у старцев». Ларош запомнил реакцию Чайковского: «Когда я попробовал сказать Чайковскому, что строгие пуристы негодуют на балет, как на зрелище соблазнительное и сладострастное, Чайковский посмотрел на меня с удивлением: "Балет — самое невинное, самое нравственное из всех искусств. Если это не так, то отчего же всегда водят в него детей?"»

Баланчин: Я согласен с Чайковским! А в старое время, действительно, взгляд на балет был как на развратную вещь. Конечно, были балетоманы, которых танцы не интересовали, а интересовали только хорошенькие танцовщицы. Во время представления они сидели в курительной комнате Мариинского театра и обсуждали приятное строение своих фавориток. И служитель специально приходил сказать, что сейчас будет соло любовницы такого-то господина. Тогда этот господин вставал и шел в свою ложу кричать «Браво!».

126

Критики балетной в старое время тоже почти что не было. Когда писали о балете, все сводили к сексуальности: описывали, какие у танцовщиц красивые шеи, руки, ноги. В Петербурге был такой знаменитый критик Аким Волынский, я его хорошо знал. Он очень любил балетных девчонок и сделал из этого целую балетную теорию: что в балете главное — это эротика и так далее. Описывал, какие у его фавориток большие ляжки. И другие критики всю расписывали ляжки балерин, потому что они же с этими дамами жили. Это были знаменитые петербургские балетоманы. Они все уже умерли. Над ними легко теперь смеяться, но мы не будем их обижать. Это были петербургские чудачки, оригиналы, теперь таких уж нет.

Чайковский с юных лет был убежден, что балет — самостоятельное искусство, равноправное с другими. Это было сто лет назад! А большинство людей только сейчас к этому взгляду приходит. Я помню, американские родители считали, что балетная школа — это место разврата. А чем балетная школа отличается от музыкальной? Со стороны смотришь: мальчики танцуют близко с девочками, наверное, они все время думают о неприличном. На самом деле, когда танцуешь —

никакого эротического чувства не возникает. Абсолютно никакого! Об этом и речи не может быть, совершенно! Танцевать — это такое трудное дело, так много на это уходит времени и сил. Когда начинаешь работать — все сладострастие пропадает. Конечно, можно в кордебалете найти какую-нибудь девчонку и с ней крутить роман, но настоящая балерина в театре не думает о сексе — ни на сцене, ни за сценой.

127

Сцена отрезает секс. Выходишь на сцену — и летишь к ней, а она к тебе — руки тянет, бросается. У тебя в глазах — туман! Ты ее почти не видишь. А надо ее схватить и поддержать. Это же трудно. Это чистая техника, а не секс.

Из зала может показаться, что мужчина на сцене возбуждается, когда берет руку балерины. Что в этом есть что-то сладострастное. Ничего этого нет! Он старается сделать красиво свое дело. Мужчина в балете — аккомпанемент женским танцам, вторая половина. Поэтому и говорят — «поддержка». Мужчина поддерживает женщину, а не носит. Это танец, а не секс. Эти две вещи должны быть врозь.

Балетоманы этого не понимали, и как результат — случались трагедии. В Петербурге я танцевал с Лидой Ивановой, замечательной балериной, очень талантливой. Она была красивая, чуть полненькая, но в порядке. С ней было легко, весело работать. Я сочинил для нее «Грустный вальс» на музыку Сибелиуса. Сейчас, когда я вспоминаю «Грустный вальс», мне кажется, что это, вероятно, было ужасно, но тогда всем очень нравилось. Лида Иванова имела большой успех в «Грустном вальсе». Это был ее коронный номер, ее конек. Конек-горбунок! Лида, кстати, танцевала в балете «Конек-Горбунок» Жемчужину.

Я ее знал с детства, она мне всегда нравилась. Я тогда маленький был. Я был такой маленький ростом, что даже в письмах подписывался в шутку «малоросс», хотя так зовут украинцев, а я ведь грузин. Лида танцевала Фею Крошек и Белую Кошечку в «Спящей красавице»,

128

потом классическое трио в «Лебедином озере». Она была замечательная Фея Крошек! Я с ней танцевал в «Волшебной флейте» Льва Иванова на музыку Дриго.

Лида любила петь, я аккомпанировал ей иногда в романсах Глинки. С ней дружили знаменитые актеры — Качалов из Художественного, Михаил Чехов. И конечно, были поклонники из высокого начальства. Это и привело к катастрофе.

Когда мы — Жевержеева, Шура Данилова, Ефимов и я — собрались уезжать за границу, Лида Иванова должна была поехать с нами. Незадолго до отъезда один из поклонников Лиды уговорил ее поехать кататься по Финскому заливу на моторной лодке. Он был большой человек в ЧК. И он всегда с нами возился, угощал, много времени с нами проводил. Помню, целовал Лиду в плечи. У него был с ней роман — не любовь, а так, балетоманская интрижка. Ведь это так легко!

Их было в лодке пятеро. На лодку наехал большой пароход. Лодка раскололась, Лида Иванова утонула. Я думаю, все это было подстроено. Они не должны были столкнуться: у парохода было время свернуть. Потом, Лида замечательно плавала. Дело быстро замяли, не было никакого расследования. Я слышал, Лида знала какой-то большой секрет, ее не хотели выпускать на Запад. Думали — как от нее избавиться? И, видно, решили подстроить несчастный случай.

Волков: Ларош писал в 1893 году: «Не скажу, что Чайковский был записным балетоманом. Я даже не слышал от него специальных терминов, вроде "элевация", "баллон" и тому подобных. Положим, самые слова эти

129

я от него же и узнал, но упомянул Чайковский о них лишь с тем, чтобы сознаться в своем незнании высших тонкостей. Впрочем, Чайковский раз объяснил мне, что такая-то балерина делает па-де-шеваль. Не скажу с точностью, как далеко простиралось его знание "механизма ног"; в эстетическом же отношении Чайковский всегда был поклонником и защитником балета... Он с глубочайшим презрением относился к пошлякам, посещающим спектакли только ради удовольствия поглазеть на голеньких танцовщиц».

Баланчин: Я считаю: чтобы получать полное удовольствие от балета, все-таки нужно хотя бы немного знать, как это делается. Нужно что-то понимать в технике балета. Зритель будет более

вовлечен, если будет знать технические балетные термины. Но, конечно, главное — надо иметь глаз! Если имеешь глаз, то термины не так важны. Даже не зная, что такое «элевация» или «баллон», человек с глазом может понять — хорошо танцуют или плохо. Мы, конечно, стараемся танцевать не просто хорошо, а еще лучше в сто раз — тогда и самый неискушенный зритель увидит, что это хорошо.

Балет — очень трудная работа, и физически, и умственно. Колоссальная концентрация требуется. Кто-то сказал мне, что у балетных людей такая же трудная работа, как у полисменов: все время начеку, все время в напряжении. Но, видите ли, полицейским при этом не нужно быть красивыми! А мы все наши трюки должны проделывать, чтобы людям было приятно, чтобы публика думала: вот, это классическое искусство. А танцор в это время стоит в напряжении, думает — как поддер-

130

жать балерину. Рука одновременно и твердая, и мягкая. Он балерину ведет, ставит, тело идет вслед за рукой. Это все нужно уметь сделать! И при этом красивым выглядеть!

И потом, в нашем театре важно, чтобы танец не расходился с музыкой. Другие театры — им совершенно на это наплевать. Танцовщики импровизируют на сцене, вытворяют все, что им угодно, а оркестр за ними тащится, играет медленнее или быстрее, как танцовщикам удобно. В нашем театре все закреплено, все рассчитано: сколько времени прыжок возьмет, вверх, вниз — все точно. Точнее, чем в опере бывает. Там певцы себе иногда черт знает что позволяют, замедляют, где им удобно. Но тоже не всегда! Если фон Караян дирижирует или какая-нибудь другая знаменитость, тогда певцы уж не могут петь как хотят, а поют, как у композитора написано.

У нас работают чисто, а это очень трудно. Вот Сьюзен Фаррелл — чистая танцовщица, никаких ошибок. Балерина может стараться, а все равно ничего не выходит. Чистота эта от Бога — такая, как у Фаррелл, у Киры Николе. Антон Рубинштейн замечательно на рояле играл, но массу фальшивых нот брал. Он говорил: «Если бы мне платили деньги за каждую фальшивую ноту, я был бы миллионер!» Мы не Рубинштейны, нам надо чисто работать. Я это стараюсь молодым объяснить. У нас в балете много молодых, я их всех выбрал. Если будут стараться, выработаются так, что и старушками смогут прилично на сцене выглядеть, до сорока будут выступать.

131

Об этом, я знаю, не принято говорить. Но танец — это для молодежи, тут уж ничего сделать нельзя. Когда подходит к сорока — трудно танцевать. Может быть, в другой профессии сорок лет — это ничего. А у нас — старушка. Балет — это как бокс. Мухаммед Али всех мог побить, но только пока молодой был. Это уж природа вещей такая. Вот и лошади тоже: трехлетки хороши, а когда им пять — уже не то.

У танцовщиков ведь еще травмы. Фаррелл целый год танцевать не могла. У нее два раза с ногой были неприятности. Она упала на ногу, ей, очевидно, прищемило нерв. Долго-долго танцевать не могла. Поехала в Англию, там какой-то хороший хирург ей надрезал нерв. Сейчас гораздо лучше.

Конечно, в нашем деле выучка много значит. Вот д'Амбуаз-отец — он научился, он актер, хорошо выглядит, все хорошо делает, но как только вариация посложнее, он ее вытянуть уже не может. Он держится, но танцевать уже не может, только ходит по сцене. Ну, поддержит немножко. Он даже не может прыгать.

Но кто сказал, что в балете нужно танцевать всю жизнь? Танцевать нужно, пока есть энергия. Человек сам понимает, что то, что он мог сделать раньше, теперь уж ему не по силам. Это жизнь. В жизни сначала делаешь одно, а потом другое.

Есть такая загадка: что это за существо, которое утром ходит на четырех ногах, днем — на двух ногах, а вечером — на трех. А это человек. Ребенком он ползает на всех четырех, а под вечер своей жизни, в старости, ходит с палочкой. Мы, балетные, устроены по-другому

132

и, конечно, тренированы лучше, чем средний человек. Но и мы не можем избежать законов людских и Божьих.

Иногда говорят про молодую балерину: сейчас она не очень-то, а потом, с возрастом, когда выработается, станет хороша. Нет! Возьмите Дарси Кистлер — ей семнадцать, а она уже замечательная, ничего не скажешь. Ей не нужно учиться понимать, она уже понимает. Начинать нужно, как Дарси, чтобы все со старта было совершенно, пока еще совсем юная. Потому что балерины — как цветы: бутон раскрывается, тогда он и хорош, а на следующий день он уже не

годится. На следующий день другой бутон раскрывается.

Бывает, отцветающие цветы терпко пахнут. У них иногда запах сильный, дурманный. Но это на любителя. Одним — как Дягилеву, например, — нравится запах увядших листьев, увядших цветов, другим — не нравится. Это как с сыром: некоторые любят вонючий сыр, а я рокфор ненавижу. Я люблю молодой сыр. Я ведь грузин, а на Кавказе сыра с запахом нет. Там едят молодой овечий сыр. В нашем доме в Петербурге сыр был твердый, его ломали и обдавали кипятком. У нас дома всегда был овечий сыр. Мы его ели с горячими латками, вкусными. А здесь замечательный сыр — это итальянский пармезан. Его не натирать надо, а есть, но есть, когда он молодой — шипучий такой, со слезой. И балетные люди хороши, когда они молодые.

Чайковский, не танцовщик, и тот беспокоился об уходящей молодости. Причем его больше, чем седые волосы или морщины, волновало другое: хватит ли у него сил и здоровья сочинять музыку. Сидеть и писать

133

ноты — это физически очень изнурительная штука, я это знаю по себе. А Чайковский не просто писал ноты. Он и плакал над своими композициями, и ночами не спал. Композитору надо быть сильным человеком. Стравинский это понимал, поэтому всегда занимался гимнастикой, специальными упражнениями. Он был очень сильный человек, Стравинский, хоть и маленького роста. Об этом мало кто знает.

Волков: Ларош вспоминает, почему Чайковский обратился к балету: композитору хотелось попробовать себя в фантастической музыкальной драме, уйти от оперы, по выражению Лароша, в «царство грез, прихоти и чудес». Ларош продолжает: «В этом волшебном мире не было места слову, это была чистая сказка, выраженная пантомимой, пляской, пластическими группами». Ларош добавляет: «Чайковский терпеть не мог реализма в балете».

Баланчин: Я не понимаю, что это вообще значит — реализм в балете. Сюжет? Чайковский был мудрый человек, и его, конечно же, мало интересовал сюжет в балете. Разве можно серьезно относиться к сюжету в «Лебедином озере»? Взяли немецкую сказку и переделали для балета: какой-то злой человек, Ротбарт, заколдовал девушек, превратил их в лебедей. Молодому принцу время жениться, он влюбляется в девушку-лебедя, и конечно, ничего хорошего из этого не выходит. Это же ерунда! Я помню, в Мариинском театре, когда шло «Лебединое озеро», — *никто никогда ничего не понимал!* Балет шел целый вечер, так половина балета была занята пантомимой: все разговаривали руками. Мы-то, ба-

134

летные, конечно, все понимали, нас этому специально учили, как показать руками: «оттуда сейчас придет один человек, который...» И так далее. Это все взято у глухонемых, из их словаря. Балетные люди многое показывают как глухонемые: и дом, и деньги, и все такое. В балетной школе в Петербурге уроки пантомимы назывались — мимика. Мимику у нас преподавали каждую неделю два раза, вместе с уроками грима. Это целая наука. В Петербурге, я знаю, некоторые балетоманы специально уроки брали, чтобы понимать, что происходит на сцене.

Фокин мне рассказывал, как великий Лев Иванов ставил «Волшебную флейту». Там тоже много мимических сцен. Иванов был в сомнении, как показать жестами: «позовите сюда судью». «Позовите» и «сюда» — это легко. Но как показать судью? И придумал изобразить руками весы, потому что ведь «весы правосудия»! Это же смешно! Если публике теперь такое показать всерьез, смеяться будут, неинтересно будет. Потому что теперь зрителю все это непонятно. И кому это нужно?

Я не хочу совсем пантомиму выкинуть. И в нашем театре есть кое-где пантомима — например, в «Арлекинаде». Но нужно понимать, что это было давно, когда все было по-другому. И фарфор тогда делался иначе, и ездили иначе — в экипажах. В свое время пантомима была замечательной штукой, потому что надо было как-то действие продвинуть, рассовать всех персонажей, чтобы к концу все сошлось. Но ведь многие вещи в искусстве стареют. Скажем, синема: я помню, как смотрел в юности «Кабинет доктора Калигари» — очень

135

интересно было! А недавно посмотрел опять — ерунда, совсем неинтересно. Комические ленты я

не очень любил. Но вот Макса Линдера помню — смешно было, можно было смотреть. А не так давно опять показывали Макса Линдера — нет, не смешно, скучно. Когда я в Голливуде был в первый раз в тридцать седьмом году — я там ставил разные вещи для Голдвина, — мне нравилось, интересно было! А теперь если посмотреть эти фильмы: наверное, всё ерунда. Наверное, глупо. Доведись мне вдруг опять попасть в Голливуд сейчас — наверное, все было бы уже не так, нужно было бы придумывать все по-новому, иначе. Мне только вестерны и раньше нравились, и сейчас нравятся. Может быть, потому, что в них ничего лишнего нет. Простые штуки, без претензий, они не так быстро стареют. Вестерн смотришь и думаешь: ах! что-то такое тут есть... В балете тоже надо стараться, чтобы все было просто. И чтобы публика понимала, что происходит. Только надо помнить: то, что было понятно вчера, сегодня уже непонятно. Когда Петипа делал «Эсмеральду», все знали, что такое собор Парижской Богоматери. И не нужно было его показывать — всем было понятно. А теперь нужно все показать и все объяснить, а это уже не балет. Чайковский говорил: ходить в балет из-за сюжета — это все равно как ходить в оперу, чтобы слушать речитативы.

Волков: Чайковский писал: «Процедура сочинения балетной музыки следующая. Избирается сюжет, затем театральная администрация разрабатывает — сообразно с ее денежными возможностями — либретто; затем

136

балетмейстер составляет подробнейший план сцен и танцев. При этом указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и само число тактов. Только тогда композитор приступает к сочинению музыки».

Баланчин: Конечно! Точно так мы работали со Стравинским. Когда композитор сочиняет балет, ему важнее знать не сюжет, а сколько тактов музыки от него требуется для такой-то сцены, сколько — для такой-то. Когда я поехал к Стравинскому в Калифорнию, где он тогда жил, работать над «Орфеем», мы сидели вместе и обсуждали каждый момент балета. И я говорил: «Здесь мне нужно па-де-де». Стравинский спрашивал: «Какой длины?» Я отвечал: «Минуту или две». Стравинский сердился и говорил: «Это же нонсенс. Я должен знать точно. Если минута — это будет одна музыка, если две — совсем другая. Может быть, это будет минута и тридцать секунд?» «Орфей» — это была моя идея, моя и Линкольна Кёрстина. Конечно, это было мое дело — коли я профессионал, дать Стравинскому точное задание. Иначе композитор не может работать. Теперь критики спорят, какой должен быть конец в «Лебедином озере» Чайковского — счастливый или трагический, любовь побеждает смерть или смерть побеждает любовь. Я этого ничего не понимаю. Это все ерунда. И Чайковскому, я уверен, это было все равно. Ему давали задание: здесь нужно столько-то музыки, тут надо сделать переход, там *адажио*. Он использовал свою старую музыку. Скажем, адажио Одетты и Зигфрида из «Лебединого озера» — Чайковский эту музыку взял из своей ранней оперы «Ундина». «Ундину» он уничтожил, а дуэт из нее вставил в «Ле-

137

бединое озеро». Хорошей музыкой Чайковский не бросался.

Волков: Чайковский получал удовольствие от репетиций «Лебединого озера», начавшихся в Большом театре; он писал брату: «Если бы ты знал, до чего комично было смотреть на балетмейстера, *сочинявшего* под звук одной скрипочки *танцы* с самым глубокомысленным и вдохновенным видом. Вместе с тем завидно было смотреть на танцовщиц и танцоров, строивших улыбки предполагаемой публике и наслаждавшихся возможностью прыгать и вертеться, исполняя при этом "священную обязанность"». Чайковский принимал участие и в постановке; художник «Лебединого озера» вспоминал об особом интересе композитора к финальной сцене: «По настоянию Чайковского был устроен настоящий вихрь — ветви и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича». Однако Ларош так оценивал премьеру «Лебединого озера» на сцене Большого в 1877 году: «Могу сказать, что более скудного балета я никогда не видал. Костюмы, декорации и машины не скрадывали бессодержательности танцев. Ни один балетоман не почерпнул для себя и пяти минут удовольствия. Тем великолепнее была пожива для меломанов». Восторгаясь музыкой, Ларош писал: «В "Лебедином озере" задачи нет никакой, есть только такое-то число минут для музыки. Быть может, именно убожество сюжета так вдохновляюще подействовало на

Чайковского».

Баланчин: В Большом театре «Лебединое озеро» не поняли и провалили. Позже хотели показать что-то из

138

балета государю, и издатель Чайковского спросил композитора, какой акт он считает лучшим по музыке. Чайковский ответил: «Второй». После смерти Чайковского Лев Иванов заново поставил второй акт, потом к нему присоединился сам Мариус Петипа, и они показали балет целиком в Мариинском театре. Это был грандиозный успех! В Москве не сумели поставить «Лебединое озеро», загубили музыку Чайковского, а петербургские люди воздали ей должное.

Я здесь поставил «Лебединое озеро», стараясь сохранить основные идеи Иванова. Ведь я петербуржец! Конечно, кое-что я добавил, немножко изменил или увеличил, а вообще-то это все его, Иванова

Лев Иванов был, говорят, экстравагантный человек, петербургского типа. Пил много, умер раньше Петипа, хотя был гораздо моложе его. Я Иванова уже не застал, но понимаю, что он был большой человек. Я танцевал в его «Волшебной флейте».

Мы стараемся «Лебединое озеро» не затягивать, чтобы музыка Чайковского звучала во всей ее красе. А то в России и Европе «Лебединое озеро» теперь еле-еле движется, как будто танцовщики боятся рассыпаться. Например, русская пляска: надо, чтобы там чувствовался настоящий русский дух. А вместо этого на сцене какие-то дамы просто засыпают на ходу. Это неправильно.

Волков: Когда в 1890 году балет Чайковского «Спящая красавица» был показан в Санкт-Петербурге в постановке Мариуса Петипа, успех у публики был огромный; вспоминают, что в те дни вместо «Здравствуйте» петербуржцы приветствовали друг друга: «А видели вы

139

"Спящую красавицу"?» В газетах, как всегда, высмеивали Чайковского: «Его музыку можно назвать *бестактной*». Довольный своим каламбуром, репортер «Петербургской газеты» продолжал: «Это сказка для детей и для старичков, впавших в детство... А балета, как мы его понимаем, нет! В зрительном зале музыку называли то "симфонией", то "меланхолией"». Критики писали, что «Спящая красавица» — глупое смешение русского и французского.

Баланчин: Сейчас уже забыли, что классический балет — это совсем не русское искусство, а французское и итальянское. Как фехтование, например. Конечно, есть, может быть, чемпионы по фехтованию русские, но это ничего не значит. Посмотрите, как танцовщики одеты — это все вышло из Франции и Италии. И лексикон наш французский. Правда, что русские замечательно этому делу выучились, потому что император давал на балет огромные деньги и выписывал из Европы лучших учителей. Но я не думаю, что балет — это специфически русское.

Конечно, есть балеты вроде «Конька-Горбунка» — там история русская, танцоры выходят в русских костюмах, показывают русские танцы. Есть и другие балеты с русскими танцами. Но вот, скажем, приезжает из России грузинский ансамбль — они танцуют не русские трепакы, а грузинские танцы. Украинцы привозят украинские танцы. Но мы же не говорим, что танцевать — это украинское или грузинское искусство. Так и классический балет — он процветал в России, потому что был взят под покровительство императора и двора, но это не значит, что классический балет — русское

140

искусство. В особенности теперь, когда в России стали бояться балета как такового.

Просто танцы, без историй, в России теперь не одобряются, там их называют странно — «формализм». Когда наш балет поехал в Россию в 1962 году, я увидел, что они боятся того, что мы делаем. Журналисты приходили: «Почему вы показываете такое? Нельзя же такое делать! Ведь балет — это не только танцы! История должна быть!» Им обязательно нужна была история. Без истории они считают, что это — не хорошо. «Сюжет должен быть!» А какой сюжет? Какой сюжет в «Лебедином озере»? Ну выходит принц с пером на шляпе, вот и весь сюжет.

Они говорят: «С "Лебединым озером" мы согласны — это классика». Они не могут вывести на сцену мужиков или показать революцию в «Лебедином озере». А новые балеты у них — все сюжетные. Есть даже балет про китайцев: какой-то китаец-туняец, ужасный человек, угнетает других китайцев. Приходят русские матросы, освобождают угнетенных китайцев. И вдруг они начинают танцевать! Композитор Глиэр написал для этого балета кошмарную музыку. Русские у

него танцуют под песню «Яблочко». Он же эту песню украл, это же до него было. Это же одесская музыка. К нам в Петербург приезжали шансонье из Одессы и пели. Помню, был такой Савояров, пел интересные песни: «Алеша, ша, возьми полтона ниже...». Или «Бублики»: «И в ночь ненастную меня, несчастную, торговку частную — ты пожалей...». И «Яблочко» это знаменитое — оттуда же, из Одессы. Эта песня была очень популярной после ре-

141

волюции, мы все ее пели: «Эх, яблочко, куда котишься? В ВЧК попадешь, не воротишься!» В ВЧК попадешь — в советскую тюрьму. А Глиэр из этого сделал революционный танец.

Волков: Федор Лопухов, считавшийся в России одним из лучших специалистов по хореографии Петипа, писал, что «при сравнении "Лебединого озера" со "Спящей красавицей" возникает расхождение мнений — какому из этих двух шедевров хореографии присудить пальму первенства. Я отдаю предпочтение "Спящей красавице"», — заключал Лопухов.

Баланчин: Я совершенно согласен с Лопуховым: сначала идет «Спящая красавица», а «Лебединое озеро» — уже вслед. В «Спящей красавице» очень подходящее для балета либретто, сочиненное самим Петипа и директором императорских театров Всеволожским. Всеволожскому хотелось походить на француза, он был изящный господин, любил фарфор, красивые вещи. Всеволожский очень хорошо относился к Чайковскому. Это по его ходатайству император Александр III назначил Чайковскому пожизненную пенсию в три тысячи рублей в год. Для «Спящей красавицы» Всеволожский выбрал французскую сказку Перро: злая фея Карабос усыпляет принцессу Аврору, которую потом принц Дезире с помощью другой феи, доброй, возвращает к жизни. Все кончается свадьбой.

Сюжет, в конце концов, и в «Спящей красавице» не важен, а важны танцы Петипа Лопухов на сто процентов прав: «Спящая красавица» — бриллиант чистой воды. Лопухов был умнейший человек, он первый придумал

142

такое: «танцевальная симфония». Я у него учился. Лопухов взял Четвертую симфонию Бетховена и поставил на эту музыку балет «Величие мироздания». Лопухов говорил так: к симфонической музыке нельзя привязывать какие-то глупые сюжеты, ничего не получается. У Айседоры Дункан ничего не получилось. И даже Фокин не вышел победителем, когда взял «Шехеразаду» Римского-Корсакова и «Прелюдии» Листа. Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света. Лопухов говорил: «Вперед — к Петипа!» То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки. Это и была знаменитая теперь «танцсимфония» Лопухова. Мы все в ней участвовали, Лопухов на нас ставил. Мы были веселые, молодые. Старые не хотели в постановке Лопухова участвовать. Никто не хотел! А мы пришли к нему, он так был рад. Лопухов был хороший музыкант, великолепно играл на гитаре. Его сестра, балерина, вышла замуж за Джона Майнарда Кейнса, знаменитого английского экономиста.

Критик Волынский на всех нас нападал, потому что мы мешали ему заниматься балетоманством. Лопухов был руководителем балетной труппы Мариинского театра, а Волынский хотел его подсидеть. Волынский меня критиковал, разгромил Лопухова за «Величие мироздания». Трудно работать, когда не с кем посоветоваться. Мне недавно прочли, как Миша Михайлов описывает мой ранний номер — «Грустный вальс» на музыку Сибелиуса. Он правильно описывает. Я сделал «Грустный

143

вальс» специально для Лиды Ивановой. Я помню, что был очень даже доволен тем, как Лида его исполняла. А потом начинаешь думать: может быть, это только кажется, что хорошо вышло? Может быть, все неправильно? А с кем посоветоваться?

Вот Чайковский, он советовался с Ларошем. Когда молодого Чайковского разгромили за его сочинение к окончанию консерватории, Ларош написал ему письмо: «Ты — великий талант, надежда русской музыки». Это, может быть, звучит смешно, когда один юноша говорит другому — «ты гений»; но как это ободряет, когда ты в сомнениях, а кругом никто, никто не хочет помочь! И Чайковский, между прочим, не остался в долгу: он убедил Лароша стать критиком. И поскольку

Ларош был лентяем, Чайковский записывал за Ларошем его статьи — под диктовку Лароша! И так помог Ларошу стать знаменитым русским музыкальным критиком

У нас в Петербурге были, конечно, умные люди — скажем, художник Володя Дмитриев, с которым я делал пьесу Толлера «Эуген несчастный» в Театре академической драмы. Дмитриев хотел быть актером, учился у самого великого Всеволода Мейерхольда. Сейчас многие забывают, что Мейерхольд был знаменитым режиссером еще до революции, работал в императорских театрах, ставил оперы в Мариинском. Я участвовал в его постановке «Орфея» Глюка. Балетная часть там принадлежала Фокину. Идея была в том, чтобы публика не могла понять, где на сцене кордебалет, а где хор, — одно должно было переходить в другое. Это было очень интересно, спектакль пользовался большим успехом. Поз-

144

же я участвовал в репетициях оперы Стравинского «Соловей», которую в Мариинском театре готовил Мейерхольд. Это тоже было замечательно. Все было наоборот, чем в «Орфее». В «Орфее» казалось, будто все и танцуют, и поют, а в «Соловье» солисты пели по нотам, сидя на скамеечке, а кругом разворачивалась оживленная пантомима. На новации Мейерхольда в «Соловье» никто не обратил внимания, потому что тогда уже было не до театра: дело было сразу после большевистского восстания, есть нечего было. Но я хорошо узнал музыку, поэтому позже, когда Дягилев предложил мне поставить «Песнь соловья» Стравинского, я смог быстро сориентироваться.

Дмитриев был шуплый, вроде меня. Его отец был большой советский начальник, поэтому Мейерхольд, который на всех нас кричал, с Дмитриевым был осторожен и взял его к себе художником. В одной пьесе Дмитриев повесил на небе рояль. Никто не понимал, зачем рояль на небе, но Мейерхольду нравилось.

Из художников я еще вспоминаю Якулова — его звали, как и меня, Жорж. Дмитриев был очень скрытный человек, молчаливый. Якулов, наоборот, любил кутнуть, похвастаться. Он много пил, много курил, любил женщин. Дмитриев, говорят, стал знаменитым театральным художником при Сталине. Якулов умер молодым, и о нем все забыли, а он был замечательный художник. У Дягилева он оформил балет Прокофьева «Стальной скок», который взволновал весь Париж, потому что на сцене размахивали красным флагом. С Якуловым было интересно разговаривать.

145

Еще помогал нам художник Борис Эрбштейн, из критиков — Юрий Слонимский. Слонимский, чтобы лучше разбираться в балете, даже брал у меня частные уроки танца. Еще с одним умным человеком можно было посоветоваться, с Иваном Соллертинским. Он интересовался и музыкой, и балетом. Соллертинский был темпераментный оратор: торопился сказать как можно больше слов в наикратчайшее время. При этом захлебывался, заикался и шепелявил сразу, получалось: «пши-пши-пши-пши». Очень интересно было слушать. Соллертинский никогда не старался убедить — просто высказывал свою точку зрения, А согласен ты с ним или нет, ему было совершенно безразлично. Соллертинскому понравилась «Танцсимфония» Лопухова. Ему нравились и мои идеи о балете тоже. Он знал, кажется, двадцать языков. Раз Соллертинский показал мне свою записную книжку: все записи были на старопортугальском языке, чтобы никто не понял.

Большие умы всё были, разговоры шли до утра. Затевали мы много интересного, а что вышло? Денег у нас не было, времени не было — ничего не было. Ничего и не вышло. Ну, может быть, кое-что.

Мы называли себя «Молодой балет». Я тогда для Шуры Даниловой сделал большое па-де-де на музыку из «Спящей красавицы». Сам с ней танцевал. Я придумал это па-де-де еще раньше, когда учился в школе. А вышло так: я смотрел старую партитуру «Спящей красавицы» в Мариинском театре. Там номера идут не последовательно, как по сюжету, а просто масса музыки. А я смотрю — вдруг вижу: во втором акте скрипич-

146

ное соло — гениальная вещь! Изумительная музыка — от начала до конца. Большая такая штука — минут на пять-семь, я думаю. Чайковский сочинил это соло для Леопольда Ауэра, знаменитого скрипача, солиста императорского театра У Арра потом учились Яша Хейфец и Натан Мильштейн. А

в Мариинском театре эту музыку выбросили, никогда не играли. Петипа умер, а больше никто не понимал, зачем такое длинное скрипичное соло нужно. Лопухов говорил, что это Николай Сергеев выкинул, главный режиссер балета в Мариинском театре, потому что, видите ли, там есть еще один антракт, достаточно музыки, чтобы поменять декорации.

Лопухов очень ругался на Сергеева, называл его бездарным. Я думаю, Сергеев был не бездарный, а просто неинтересный. Если я поставлю «Спящую», там этот антракт обязательно будет. Это гениальное соло для скрипки, его нужно скрипачам в концертах играть. Я так и посоветовал Натану Мильштейну.

В «Спящей красавице» масса музыки, целые полотна. Чайковский, может быть, и не хотел ее писать, но Петипа от него требовал. Он писал Чайковскому, скажем: нужна музыка коды — живая, девяносто шесть тактов. Или: пение птицы — двадцать четыре такта. Или требовал от Чайковского: «общее оживление от восьми до шестнадцати тактов» или вариации какие-нибудь. И вот Чайковский добавлял, вписывал, выкидывал. Некоторые куски Чайковский даже не оркестровал, они были просто для рояля написаны.

В «Спящей красавице» в конце есть так называемый апофеоз, на музыку гимна «Vive Henri Quatre». Это

147

старая французская песня, очень красивая. А до апофеоза Чайковский написал мазурку, потому что Петипа просил его сочинить музыку с большим подъемом, чтобы все скакали. Потом Петипа потребовал, чтобы Чайковский еще какой-то галоп написал. Но галоп получился неважный, дребедень какая-то, так что его у нас в Мариинском не ставили, а просто от мазурки переходили к апофеозу. Когда Дягилев ставил «Спящую красавицу» в Лондоне в 1921 году, он заказал у Стравинского оркестровку некоторых кусков из «Спящей красавицы». И еще Дягилев вставил этот галоп. Все-таки без галопа лучше.

В «Спящей красавице» главными персонажами считаются принцесса Аврора и принц Дезире, но на самом деле больше всего внимания привлекает к себе злая фея Карабос. В этой роли в Мариинском театре очень был хорош замечательный характерный танцовщик Чекрыгин. Я наслаждался, наблюдая за ним из-за кулис: у него даже плащ танцевал, как будто партнер. Мне хочется когда-нибудь сделать полностью «Спящую красавицу». Я согласен с Лопуховым, что это лучший, после «Жизели», из старых балетов. Петипа был умный человек — он первый из балетных людей понял, что Петр Ильич Чайковский был гений. Это не так легко: композитор еще живой, публике он не нравится, критикам не нравится. А Петипа догадался. Он правильно сообразил, что музыка «Спящей красавицы» пышная, блестящая, и свою хореографию построил на движениях *en dehors* — развернутых. Это было непросто: найти свой подход к Чайковскому. Петипа создал «стиль Чайковского» в балете.

148

Сейчас уже никто не знает, как правильно сделать «Спящую». По всему миру балетные театры делают ее ужасно — не понимают, что это такое, ничего не умеют. У нас в России, в Мариинском театре, «Спящая красавица» была поставлена великолепно. Занавес открывался, на сцене была масса народу, все были одеты в роскошные костюмы работы Константина Коровина — в наше время прилично одевали танцовщиков, даже нас, детей, чудно одевали. Вальс с гирляндами цветов начинали тридцать две пары, потом Петипа вводил шестнадцать пар детей. Мужчины выстраивались в коридоры, и мы, дети, танцевали внутри этих живых коридоров, в то время как танцовщики нас осеняли гирляндами. Потом мужчины уходили со сцены. Они несли гирлянды. Дамы шли за ними, а вслед — мы, дети, с корзинами в руках. Публика безумствовала.

Когда в Мариинском готовили премьеру «Спящей красавицы», то истратили только лишь на гардероб пятьдесят тысяч рублей — огромную сумму! А какие там были чудеса и волшебные превращения! Это была грандиозная феерия. «Спящая красавица» должна быть роскошным зрелищем. В таком деле многое зависит от театральной администрации. В России, если бы я был там в почете, можно было бы хорошо сделать, там бы денег не пожалели. А здесь, в Америке, Чайковского никто не понимает. Это такая благородная музыка! А им все равно. Потому что они понятия не имеют ни о сказках французских или немецких, ни о русской музыке. Все, что ни сделаешь, — «good enough» для них. А если сделаешь лучше, то они даже не понимают, что это лучше...

«Спящая красавица» вышла у Петипа гениально. Но конечно, если я поставлю «Спящую красавицу», это не будет просто повторение того, что придумал Петипа. У меня будет немножко другой подход, свои идеи. Я посмотрю, что из танцев Петипа годится для наших дней, а что нет. И вероятно, нужно будет сделать разные добавления, сокращения, исправления. Балет — это не музей, где картина может висеть сто или двести лет. Даже картина нуждается в том, чтобы время от времени ее почистить. Если она потрескается — ее реставрируют, но в каждом музее есть залы, где люди не задерживаются, только заглянут: «А-а, тут скучно, пойдем дальше». Балет так выжить не может. Если людям в балете скучно, они перестают покупать билеты. И театр тогда просто исчезает.

150

«Щелкунчик»

Баланчин: Для многих Чайковский — это «Щелкунчик», причем не балет полностью, а сюита из него. Жаль. Надо, конечно, услышать и увидеть весь балет полностью, так, как он был задуман Чайковским. «Щелкунчик» — шедевр Чайковского. Он заранее говорил, что напишет такую музыку, что все плакать будут! Я в детстве танцевал в «Щелкунчике» в Мариинском театре. Считалось, что это постановка Льва Иванова, но на самом деле все придумал Петипа. Петипа заболел или вдруг испугался — мало ли что могло случиться, только выпускал спектакль Иванов. Но «Щелкунчик» — это была, конечно, идея Петипа. Я танцевал в «Щелкунчике» в разных ролях: я был Мышиный король и Принц, а потом исполнял в последнем акте танец Буффона с обручем.

«Щелкунчик» — это сказка Гофмана, невероятно популярная в России. Чайковский ее очень любил. Но Петипа сюжет разработал не по Гофману, он взял сказку Дюма-отца. Потом, когда издавали ноты «Щелкунчика», там, кажется, были проблемы — не надо ли платить Дюма авторские? Но Чайковский написал издателю: мы о Дюма — ни гугу, молчок. Так это и осталось секретом. Петипа был француз, ему французская сказка была понятней. Он и по-русски никогда толком говорить не научился. Когда Петипа пытался говорить по-русски, то, вспоминают, получались совсем неприлич-

151

ные вещи. Но в балете не нужно говорить по-русски, все балетные термины французские, так что танцоры понимали Петипа без проблем.

Волков: Герман Ларош писал, рецензируя премьеру балета Чайковского: «Говорите сколько хотите против детских сказок. Вы не можете отрицать, что мы с детства полюбили их и что они вошли глубоко в наше воображение. Вы не можете отрицать, что в сказках заключены некоторые из глубочайших идей, волнующих человечество. И это факт, что в глазах наших современников якобы "детские" сказки все более и более становятся сказками для взрослых, раскрывая свое глубокое значение».

Баланчин: «Щелкунчик» Гофмана — это серьезная вещь в форме сказки. Девочка Мари получила на Рождество подарок, игрушечного Щелкунчика. Ночью оказалось, что Щелкунчик — это заколдованный принц, на которого пошел войной Мышиный король. Мари спасла Щелкунчика от мышей. Благодарный Щелкунчик привел ее в царство игрушек и сластей, а потом женился на ней. Конечно, у Гофмана все выглядит не так просто: может быть, это все Мари только приснилось? Там много иронии и намеков, понятных только взрослым. Поэтому, когда публикуют «Щелкунчика» Гофмана для детей, то подготавливают специальное, облегченное издание. Дюма тоже сделал такой облегченный, французский вариант.

Петипа, поскольку он не читал по-немецки, в своем «Щелкунчике» перепутал все имена. У Гофмана Рождество празднуют в доме советника медицины Штальбаума, а у Петипа он — президент Зильберхауз. У Петипа девочку зовут Клара, а у Гофмана Клара — это кукла.

152

девочки Мари. У Гофмана — Конфетенбург, а у Петипа — Конфитюренбург; но это изменение мне, скорее, нравится. Конфитюренбург — замечательное слово! Даже не выговоришь сразу. Мне еще нравится немецкое слово Шлараффенланд — страна лентяев, где молочные реки и кисельные берега.

Интересно, что в России сказка Дюма так никогда и не привилась. Там все знают «Щелкунчика» Гофмана, а Дюма никто не знает. В России Гофман был вознесен на необыкновенную высоту. Его там любят больше, чем в Германии. Немцам не нравится, что Гофман их ругает. Гофман всех

ругал, он был настоящий романтик. А в России его сразу поставили рядом с Шекспиром Пушкин свою «Пиковую даму» написал конечно же под влиянием Гофмана. В «Пиковой даме» тоже не очень понятно: в самом деле появляется призрак Старой графини? В самом деле этот призрак сообщает секрет трех карт? Или это все бред сумасшедшего офицера?

Волков: Близкий сотрудник Дягилева, художник Александр Бенуа, соединяет три имени — Гофмана, Пушкина и Чайковского: «"Пиковая дама" Пушкина — несомненно, "гофманиада" в русском стиле. "Пиковая дама" Чайковского — "гофманиада" в петербургском стиле». И Бенуа добавляет, что он своим увлечением Гофманом заразил Дягилева.

Баланчин: В «Петрушке» Стравинского, в разработке сюжета которого принимал участие Бенуа, можно увидеть кое-что из Гофмана. Там ведь тоже куклы! И они тоже оживают. Стравинский говорил мне, что «Щелкунчик» ему особенно нравится потому, что там нет ни-

153

какой тяжелой психологии, а есть занимательное представление, понятное без лишних слов. И конечно, Стравинский восхищался оркестровкой Чайковского в «Щелкунчике», особенно, я помню, китайским танцем. Чайковский использует там сначала малый состав оркестра, а потом оркестр полностью, но звучание не меняется: остается таким же прозрачным Стравинский говорил, что Чайковский, вероятно, научился этому у Бизе.

Чайковский написал для «Щелкунчика» русскую музыку, но там много стилизации: например, гости танцуют старинный немецкий танец гротескфатер, а увертюра к балету похожа на его любимого Моцарта. Марш тоже написан в прозрачном, легком стиле Моцарта. Вообще, все в «Щелкунчике» изящное, миниатюрное. Я сказал бы, что это венский стиль. Мы в Петербурге любили венские пирожные и торты. «Щелкунчик» похож на них.

«Щелкунчик» — это балет о Рождестве. У нас в Петербурге было гениальное Рождество. Ах, как это было гениально! Я был маленький. Для меня Рождество было совершенно исключительной вещью. Конечно, Рождество это не Пасха. На Пасху всю ночь колокола трезвонили! Это особенный праздник. А на Рождество Петербург был весь темный и какой-то странный. Не было такого, как сейчас, когда на Рождество все кричат, бегают, запыхавшись, как будто пожар. У нас в Петербурге было тихо, как будто ожидали: кто родился? Христос родился!

Такого Рождества, как в Петербурге, я нигде не видел — ни здесь, в Америке, ни во Франции. Нам, старым петербуржцам, трудно! Я старался сделать так, чтобы в

154

православной церкви в Нью-Йорке люди торжественнее Рождество встречали, с пониманием. Но ничего не вышло. Придут в церковь со свечками и начинается: ха-ха, хо-хо. Русские какие-то разговоры, сплетни. Все это не то!

В Петербурге рождественская служба рядом с нами была во Владимирском соборе. И конечно, во всех больших соборах: в Казанском, в Исаакиевском. Незабываемый таинственный момент, когда гасились свечи, церковь погружалась во тьму и вступал хор. Замечательно пел. В православной церкви служба — это настоящая театральная постановка, с шествиями. Парами выходят священники в бархатных камилавках, дьяконы, дети в парчовых стихарях и, наконец, сверкая ризами, — сам митрополит.

В первую рождественскую ночь дома были только свои: мать, тетя и дети. И конечно, елка. Елка замечательно пахла, и свечи тоже пахли — воском. На елке были золотые бумажные ангелы и звезды, опутанные серебряным «дождем». Мне нравились толстые стеклянные груши, они, если падали, не бились.

Конечно, все мы ожидали подарков. У нас был небогатый дом, так что больших подарков мы не получали — а так, кое-что. Раз мне подарили часы, которые не ходили. Я был в диком восторге — что часы не ходят и что они мои! Мои часы! В другой раз мне подарили заводную «американскую» игрушку, автомобиль. Заведешь — а она едет! Смешно, странно... и приятно.

Волков: Однажды издатель Чайковского преподнес композитору рождественский сюрприз: купил только

155

что вышедшее полное собрание сочинений Моцарта в 72 томах и попросил слугу Чайковского Алексея сложить их под рождественской елкой. Чайковский написал издателю: «Милый друг! Выражаю тебе восторженную благодарность за самый лучший, драгоценный, дивный подарок, который я когда-либо мог надеяться получить! Алексей исполнил все, как ты ему велел, то есть сюрпризом устроил елку, и около нее лежал мой бог, мой идол, мой идеал, представленный всеми своими божественными произведениями. Я был рад, как ребенок!»

Баланчин: Чайковский всю жизнь оставался ребенком, он чувствовал, как ребенок. Ему была близка немецкая идея о том, что человек в наивысшем своем развитии приближается к ребенку. Чайковский любил детей самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. В детях — максимум возможностей. Эти возможности позднее не развиваются, а теряются. «Щелкунчик» в нашем театре — для больших и маленьких детей. То есть для детей — и для взрослых, которые остались детьми. Потому что если взрослый — хороший человек, то в душе своей он остается ребенком. В каждом человеке главное, самое лучшее — это то, что в нем осталось от детства.

Волков: Ларош считал, что «Щелкунчик» — шаг вперед по сравнению со «Спящей красавицей», потому что «Щелкунчик» гораздо меньше сюжетен. Он писал: «В первом действии "Щелкунчика" очень мало происходит, но аудитория этого не чувствует: перед ней радуются, ссорятся, танцуют и шалят дети, возня кото-

156

рых искусно и забавно сплетается с чопорным весельем взрослых».

Баланчин: Детям трудно понимать классический танец. Они привыкли разговаривать, им нужно, чтобы была история. Но в «Щелкунчике» все понятно, и детям нравится. У нас «Щелкунчик» сделан более изощренно, чем в Петербурге, ближе к Гофману. У нас советник Дроссельмейер более важная фигура. Он приходит в гости, ухаживает за детьми, никто не знает, кто он такой на самом деле. А дети его любят, потому что дети обожают загадочных взрослых. Он показывает им фокусы. Я любил, когда к нам домой приходили взрослые, которые знали разные трюки. В Петербурге, в балетной школе, у нас были ребята, которые умели показывать фокусы — как настоящие артисты.

В России я не танцевал Дроссельмейера, а здесь как-то раз сделал эту роль. Дроссельмейер влезает на часы в спальне Мари и выделывает разные штуки. Это у Гофмана так, такое видение, символ. Дроссельмейер как будто предупреждает Мари: то, что ты сейчас увидишь, — не настоящее, сон. Но Мари все равно пугается.

У Мари есть брат Фриц, забияка. У меня тоже была сестра, я был немного старше ее. Но у нас иначе было, мы никогда не дрались. У меня был спокойный характер, и сестра тоже была миролюбивая. Вот когда мы жили зимой на даче в Финляндии, там приходили деревенские дети, нас задирали, кричали нам обидные вещи. Мы тогда на них нападали, забрасывали снежками. Хорошо было: слепишь снежок из хрустящего снега — и кинешь!

157

В «Щелкунчике» Фриц и Мари играют с детьми, пришедшими к ним в гости. В гости я мало ходил, когда был маленький. Во-первых, не было времени. Во-вторых, это был сложный ритуал — пойти в гости в Петербурге. Нужно было получить специальное разрешение. Дети друг к другу просто так не ходили. Это взрослые мужчины могли друг к другу ходить, выпивать и в карты играть. А у маленьких делалось так: приезжала чья-нибудь мать и просила нас прийти на чай. Или на обед. Тогда мы приходили. А без официального приглашения никто никогда не ходил.

У меня, конечно, были приятели, но никаких особенных дружб. Так что у нас не устраивали больших вечеринок и именин или дней рождения. Зимой водили на елку в специальное место, которое называлось «Большой зал». Туда приходило много-много петербургских детей. Там мы играли вокруг елки — в «ручеек» играли, потом прыгали друг через друга — это называлось «слон». Бегали, вертелись — только на пол старались не упасть, потому что красиво были одеты: бархат, белые банты, кружевные воротнички. А летом, у себя на даче в Финляндии, мы играли в лапту.

Волков: Сын Эдуарда Направника, дирижера Мариинского театра, вспоминал, как Чайковский

сочинял «Щелкунчика»: «Иногда за обедом Чайковский говорил, что доволен работой, иногда жаловался, что работа идет туго, что он "исписался". Как-то Чайковский сказал, что вначале боялся писать музыку для балетов из-за строгих требований балетмейстера, точно определявшего количество тактов данного танца. Но теперь, сказал

158

Чайковский, из-за таких жестких рамок ему даже интереснее сочинять».

Баланчин: Это в точности то же самое, что говорил Стравинский! Как они похожи! Я знаю, что Чайковский точно выполнял пожелания Петипа, не капризничал. У него был профессиональный подход к делу. Когда я делал «Щелкунчика» в Нью-Йорке, то мне нужен был антракт. И вдруг я вспомнил, что у Чайковского в скрипичном соло из «Спящей красавицы» та же самая мелодия, под которую в «Щелкунчике» растет елка. Это замечательная мелодия, с грандиозным великолепным нарастанием звучности. Чайковский решил, когда сочинял сцену с елкой для «Щелкунчика»: никто этого скрипичного соло из «Спящей красавицы» все равно не играет, зачем же пропадать такой красоте!

В балете такое случается часто. Я когда-то ставил массу разных вещей, а теперь думаю иногда — чего же этому пропадать? Зачем я буду новые трюки выдумывать, когда у меня столько в запасе есть? Тем более, тридцать или сорок лет тому назад я еще был молодой, а молодому легче танцы сочинять. Я тогда многое мог показать сам, чего сейчас уже не могу. Мог, например, поднять балерину. Теперь вспомню иногда что-нибудь из моих старых трюков и думаю: ах! возьму и вставлю это в новый балет. У меня во многих недавних вещах есть то, что я придумал, когда мне было восемнадцать. Но тогда я, может быть, не понимал еще толком, что с этим делать. А теперь — взял и воспользовался с умом.

Люди такие вещи делают все время. У Чайковского, к примеру, «Вальс цветов» из «Щелкунчика» очень

159

похож на вальс из оперы «Евгений Онегин». И так не только Чайковский работал. Бетховен один и тот же танец использовал и в своей Героической симфонии, и в фортепианных вариациях, и в балете о Прометее. И Стравинский так делал тоже. Хорошие композиторы не любят, чтобы сочиненное лежало зря, пропадало без толку.

Дети всегда в восторге от сцены сражения Щелкунчика с мышами. Чайковский очень боялся мышей. Я их не боюсь. Правда, я, наверное, видел больше мышей на сцене, чем в жизни. Считается, что мыши злые. Гофман описал мышей как коварных и мстительных. Я не думаю, что мыши злые, но они, видимо, людям неприятны. Когда меня взяли в балетную школу и остригли наголо, то другие дети называли меня «Крыса», но недолго. Александр Грин написал рассказ «Крысолов»; он нафантазировал, будто после революции крысы завладели Петербургом. Пустынный, брошенный город, а по нему бегают злые крысы, волшебством превращенные в маленьких хулиганов. Это правда, в Петербурге тогда таких беспризорных были тысячи и тысячи. Они могли ограбить, убить. Их все боялись. А я их не боялся. Я сам был небольшого роста, молодой. Все тогда боялись ходить ночью по улицам, а я нет.

Мы, балетные, более храбрые люди, чем это принято думать. Помню, мне петербургский эрудит Соллертинский рассказывал историю. Он был влюблен в одну балерину, которая участвовала, как и я, в «Танцсимфонии» Лопухова. Соллертинский с балериной шли ночью по Петербургу, она читала ему вслух очень романтичес-

160

кие стихи. Увидев впереди трех хулиганов, Соллертинский предложил свернуть, но балерина отказалась и продолжала, декламируя, идти вперед. Хулиганы попытались ее ограбить. Она двинула своей сумочкой по голове одного, ударом ноги свалила другого, а третий, увидев такое, сбежал. Взяла перепуганного Соллертинского под руку и, как ни в чем не бывало, пошла дальше, продолжая читать стихи. Соллертинский с грустью сознавался, что после этой прогулки он свою подругу разлюбил.

Одно время в нашем «Щелкунчике», кроме серых мышей, воевали также и белые мыши. Я решил: пускай белые мыши бегают у елки, это будет интересно. Но, как всегда, времени не хватило, и

получилось не очень убедительно. Люди путались: им казалось, что белые мыши — хорошие. А у Гофмана и Чайковского — мыши плохие. И я решил, чтобы не было путаницы, белых мышей снять. А вообще, это традиционная сцена, по Иванову. В балетах любят показывать сражения, игрушечных солдат. Как солдат стоит, двигается — это легко изобразить, удобно. Игрушки хорошо получают в балете. А детям нравятся сражения.

Когда я был маленький, у меня было несколько игрушечных солдатиков. Мне их подарили. Другие дети собирали оловянных солдатиков, но я этим не увлекался. Зато мы в школе играли в атаманов-разбойников. И в войну! Сами выдумали специальную игру, без сабель. Нам с саблями и другими острыми вещами запрещали баловаться. Можно пораниться. А если поранишься, значит, не сможешь выступать. Педагоги за

161

этим строго следили: не потому, что им было жалко нас, детей, а чтобы театру ущерба не нанести.

Нам в балетной школе многое запрещали. Нельзя было кататься на лыжах, на коньках. Нельзя было ездить на велосипеде. И с мячом играть было нельзя. Но мяч нас как раз не интересовал, потому что увлечение футболом и прочими такими вещами началось много позднее.

Конец первого акта «Щелкунчика» — это вальс снежинок. Все кругом засыпает снегом. Мари идет по снегу и не замечает, что она босая на одну ногу. А дело в том, что одну свою туфлю она швырнула в Мышиного короля во время битвы. И где теперь достать в лесу новую туфлю?

Волков: Чайковский писал директору императорских театров: «Второе действие "Щелкунчика" можно сделать удивительно эффектно, — но оно требует тонкой, филигранной работы». Ларош писал: «В ЗаклЮчении "Щелкунчика" авторы устроили пеструю этнографическую выставку (танцы: испанский, арабский, китайский, русский трепак, французская полька и контрданс). Чтобы написать эти танцы, Чайковский не стал заниматься музыкальной археологией, не зарылся в музеи или библиотеки; он сочинил такую музыку, какую захотел. И например, его китайцы обошлись без всяких признаков китайской музыки. Общее впечатление — восхитительное».

Баланчин: Разумеется, ничего китайского в «Щелкунчике» нет. Чайковского не интересовала борьба хороших и плохих китайцев. Его китайский танец — это не китайская музыка, а замечательная вещь Чайковс-

162

кого. Идея всех этих танцев принадлежала Петипа. В балетах всегда был дивертисмент, нужны были какие-то танцевальные номера. Вот Петипа и предложил: испанский, арабский, русский танец. Для арабского танца Чайковский взял грузинскую колыбельную. Это грузинская мелодия, а не арабская, — но кому какое дело? Получился маленький шедевр.

Вообще второй акт «Щелкунчика» — более французский, чем немецкий. Петипа понравилась идея Конфитюренбурга, потому что в Париже в те времена модными были специальные обозрения, в которых разные сладости изображались танцующими. На самом деле, второй акт «Щелкунчика» — это огромный балетный магазин сладостей. В Петербурге был такой магазин, назывался «Елисеевский»: огромные зеркальные витрины, залы, как во дворце, потолки высокие. Роскошные люстры, почти как в Мариинском театре. Полы в «Елисеевском» посыпали опилками, и потому шаги не были слышны — как по ковру ходили. В этом магазине были сласти и фрукты из всех стран, как в «Тысяче и одной ночи». Я часто мимо проходил и смотрел на витрины. Купить я там ничего не мог, слишком дорого было. Но помню этот магазин так, как будто вчера стоял у витрины и смотрел.

Все, что появляется во втором акте «Щелкунчика», — это сладости или что-нибудь вкусное. Или игрушка — как Матушка Жигонь с полишинелями. Фея Драже — это кусок сладостей, и ангелочки сделаны из сахара. Паяц — леденцовый. Это все сахарное!

В петербургском «Щелкунчике» был еще Принц Коклюш. Коклюш — это название такой детской бо-

163

лезни, когда дети кашляют. Я думаю, Принц Коклюш должен был изображать сладкие леденцы или тянучки от кашля. Но это было не очень понятно, поэтому в нашей постановке вместо

Принца Коклюш с феей Драже в конце «Щелкунчика» танцует просто Кавалер.

Все это вместе — Конфитюрбург, конфетный город. Его придумал Гофман, а Петипа понял, что получится красиво и интересно, и оставил его. В публике не всегда понимают, что на сцене сласти и игрушки, спрашивают — что это такое? Может быть, мы сами виноваты, что непонятно, но мы уж старались как могли. А должны у всех слюнки течь.

В конце балета Мари и Щелкунчик, превратившийся в Принца, уезжают в сани, запряженных оленями. В Мариинском театре не было оленей. Это я придумал. Публике очень нравится. Если бы Мари и Щелкунчик вместо оленей уезжали на кенгуру, никто бы не понял. Когда придумываешь новое, надо — вместо того чтобы увлекаться фантазированием — брать то, что уже существует в жизни. На оленях ведь можно уехать! Все сразу что-то вспоминают, и это помогает нам создавать общую иллюзию. Каждая такая деталь очень важна в балете вроде «Щелкунчика». Надо постепенно все делать, иначе скажут: что это такое? такого не бывает! никто так не делает! мы этого не понимаем! Публику надо к новому приучать шаг за шагом, чтобы людям не казалось, что их считают идиотами.

Мне кажется, «Щелкунчик» так нравится людям еще и потому, что теперь всем интересно — как раньше дети жили, как они играли. В мое время этим не

164

интересовались. Никто не спрашивал детей: как они живут, что думают. Просто дети старались как можно быстрее стать похожими на взрослых, вот и все.

165

Мастер

Баланчин: Я где-то читал, что Чайковский сидел и писал Шестую симфонию, «Патетическую», а нужны были деньги. Чайковский обратился за помощью к своему издателю, а тот говорит ему: напиши что-нибудь легкое для рояля, чтобы любители могли играть. И еще можешь написать какие-нибудь романсы, я тебе хорошо заплачу. Так что Чайковский решил, что будет писать каждый день по фортепианной пьесе или романсу. Он говорил: «Пеку свои музыкальные блины». И действительно, за две недели Чайковский написал восемнадцать пьес для фортепиано и еще шесть романсов. Причем сначала жаловался, что сочинение идет довольно туго, а потом увлекся и стал работать с невероятной быстротой. И хорошие вещи получились!

Тогда Чайковский послал к издателю своего лакея с письмом: вот, дескать, тебе твои пьесы и романсы; пожалуйста, заплати за них, как договаривались, по сто рублей за штуку. А издателю музыка Чайковского так понравилась, что он ему заплатил по сто пятьдесят рублей за штуку! Чайковский потом шутил: если, говорит, *я* бы так год просидел в деревне, сочиняя, то стал бы миллионер.

Волков: Чайковский писал Надежде фон Мекк «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Оно является к тем, которые призывают его. Я пишу или по внутреннему побуждению, окрыляемый

166

высшей и не поддающейся анализу силой вдохновения, или же просто *работаю*, призывая эту силу...»

Баланчин: Чайковский был скромным человеком, но он, конечно, знал себе цену — как каждый профессионал знает. Когда однажды при нем говорили о каком-то короле, Чайковский сказал: «В музыке — я король!» Но ему постоянно нужны были деньги, нужно было жить на что-то. Поэтому он принимал самые разнообразные заказы. И совершенно не переживал по этому поводу.

Я смотрел недавно эти фортепианные вещи, которые Чайковский «пек как блины»: масса замечательной музыки. Я вижу, что где-то он немного у Шумана взял, где-то — у Бетховена. Потому что надо было делать быстро. И все равно получилось великолепно. Мы все работаем на заказ, все делаем какие-то вещи наскоро. Я в своей жизни делал тысячи разных вещей. Одно и то же можно делать по-разному, в зависимости от заказа. В Петербурге меня просили ставить танцы

в разных театрах. Я работал в Александрийском театре с Сергеем Радловым над пьесой Эрнста Толлера, «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу делал там же, в Александрийском. В Михайловском театре меня попросили сделать танцы для «Золотого петушка» Римского-Корсакова. А один раз я изображал «Половецкие пляски» в «Князе Игоре»: нас было двое — я и приятель, вот и вся половецкая орда. Дело было в Железном зале Народного дома в Петербурге, на Петроградской стороне. Там был оперный театр для масс, довольно-таки плохой. У них совсем денег не было. Я помню, у них тогда молодой Андрей Костелянец дирижировал.

167

И здесь, на Западе, я ставил одну и ту же вещь по-разному. Когда много народу, как в опере, тогда можно делать шикарней. А в Монте-Карло я ставил совсем экономно. Помню, мы показывали «Самсона и Далилу» Сен-Санса: там я поставил танцы всего для трех человек!

Чайковский говорил: я все что угодно пишу. Закажут оперу — напишу оперу; нужен марш — пожалуйста; нужна торжественная кантата — ради бога Мы все так делаем. И я знаю, большие композиторы любят работать на заказ.

Помню, я работал на Бродвее, у меня водились кое-какие деньжонки. Дело было, кажется, в 1940 году. После всяких трат у меня еще осталось пятьсот долларов. Я думал: что мне на эти деньги сделать — купить портсигар какой-нибудь необыкновенный, что ли? А потом решил: ах! попрошу Хиндемита написать для меня что-нибудь.

В те времена я у себя устраивал вечера и приглашал приятелей каких-нибудь, музыкантов. Сам всегда готовил закуску, выставял водочку. А потом мы играли разную музыку. У меня тогда дома стояло два рояля; мы с приятелем моим, Николаем Копейкиным, на них играли.

Хиндемит в то время, кажется, преподавал в Йельском университете, жил в Нью-Хейвене. У него там был двухэтажный домик, сад. Он в саду цветы сажал и ухаживал за фруктовыми деревьями. Я у него там бывал. Я спросил Хиндемита: «У меня есть пятьсот долларов, можете написать для меня что-нибудь?» Хиндемит говорит: «А что вы хотите?» Я объяснил — что-нибудь для рояля со струнными. Хиндемит мне отвечает: «Хо-

168

рошо, у меня есть сейчас время, с удовольствием сделаю что-нибудь». Дал ему деньги. А через месяц он мне звонит, что готово, он сочинил тему с вариациями. Называется «Четыре темперамента».

Я созвал знакомых музыкантов — помню, Натан Мильштейн пришел, виолончелистка Рая Гарбузова, на альте играл Леон Барзан. Выпили, закусили, а потом музыканты сыграли Хиндемита — великолепно, профессионально сыграли. Хиндемит мне, помню, сказал (это было уже позднее): «Если желаете, можете эту штуку использовать для балета. Но я не хочу, чтобы "Четыре темперамента" играли сейчас в концертах. Потому что сейчас я пишу в другом стиле». Он тогда, кажется, писал свой фортепианный цикл «Ludus tonalis».

Я поставил «Четыре темперамента» в балете. Но интересно то, что сейчас эту вещь Хиндемита часто играют в концертах. И даже записывают на пластинки. Потому что он написал качественную музыку, хоть и на заказ. Это и называется — профессионализм.

Стравинский тоже говорил: «Пишу все что угодно. Для джаза — пожалуйста Для кино или ТВ — пожалуйста». У него, как и у Хиндемита, нашлось для меня время: Стравинский написал для меня цирковую музыку — польку для слонов. Помню, я ему позвонил и говорю: «Игорь Федорович, мне полька нужна, можете написать для меня?» Стравинский отвечает «Да, как раз есть у меня время, есть. А для кого полька?» Я объяснил, что вот, мол, у меня балерина — слон. «А молодая балерина-слон?» Я говорю: «Да, не старая». Стравинский засмеялся и говорит: «О, если молодая, то это хорошо! Тогда я с удовольствием напишу!» И написал

169

польку, с посвящением — для молодой балерины-слонихи. И не стыдился, что пишет для цирка.

Об одном феноменальном случае, показывающем, каким высоким профессионалом был Чайковский, я узнал недавно. Анна Собещанская, солистка Большого балета в годы Чайковского, танцевала «Лебединое озеро» в бездарной московской постановке. Чтобы оживить свой бенефис, Собещанская попросила Петипа сочинить для нее па-де-де, которое и вставила в третий акт «Лебединого озера». Незадача в том, что Петипа сочинил па-де-де для Собещанской на музыку Минкуса!

Чайковский, узнав об этом, запротестовал: «Хорош мой балет или плох, но за его музыку нес ответственность я один». Еще бы! Чайковский согласился написать новое па-де-де для балерины, но

та не желала изменять хореографию Петипа. Тогда, положив музыку Минкуса перед собой, Чайковский написал свое па-де-де, которое совершенно — такт в такт! — совпадало с танцем, уже выученным Собещанской. Балерине не нужно было ничего переучивать, даже репетировать не надо было, спасибо Чайковскому.

Волков: Чайковский писал великому князю Константину Романову: «С тех пор как я начал писать, я поставил себе задачей: быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера — Моцарт, Бетховен, Шуберт. Я имею в виду, не таким же великим, как они, но таким же, как они, сочинителем на манер *сапожников*, а не на манер *бар...* Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет свои сапоги, — то есть изо дня в день и по боль-

170

шей части *по заказу*. В результате выходило нечто колоссальное». И Чайковский добавляет: «Музыкант, если он хочет дорасти до той высоты, на которую по размерам дарования может рассчитывать, должен воспитать в себе *ремесленника*».

Баланчин: Я боюсь, что Чайковского в данном случае поймут неправильно, буквально — будто он в самом деле хотел стать сапожником. Ни Моцарт, ни Шуман, ни Чайковский — не сапожники! И не ремесленники! Речь идет о другом: что нужно каждый день работать. Такого не бывает: ты сидишь, ничего не делаешь — и вдруг тебя осенило! В этом Чайковский прав. За каждой интересной идеей — страшная, изнурительная работа. Ломаешь себе голову — и ничего не выходит. Видишь только какую-то кучу, все в беспорядке. Долго-долго разгребаешь эту кучу — и все равно ничего не понятно. Как Пушкин говорил о сочинительстве: «Куда ж нам плыть?» А когда хорошо поработаешь, тогда вещь постепенно начинает приходить в порядок. Своя же собственная вещь! И тогда смотришь: правильно ли все сделано? Потому что в каждом деле есть правила, и их нужно выполнять. Скажем, ты хочешь говорить по-французски. Для этого сначала надо знать правила французского языка, иначе засмеют! Надо, чтобы все было правильно, грамотно. А тогда уже можно выдумывать свое. Тогда можно даже все разрушить! Тогда начинаешь думать: а интересно ли то, что я делаю? Может быть, придумать другой ход, другой оборот, все расставить по-другому? Думаешь — произведет ли это впечатление? В общем, в искусстве есть правила, но нет законов. Правила нужно знать, а законы можно нару-

171

шать. Художник часто нарушает законы, но неизменно подчиняется правилам.

Волков: Чайковский писал великому князю Константину: «Не все то, что длинно, — растянуто; многословие вовсе не пустословие, и краткость вовсе не есть условие абсолютной красоты формы. Буквальные повторения, лишь до некоторой степени возможные в литературе, совершенно необходимы в музыке».

Баланчин: То же самое в балете. Во все не обязательно придумывать все время новые движения. Можно их повторять, в этом греха нет. Публика обыкновенно повторений не замечает, но дело даже не в этом. Повторения хороши для формы. Чайковский это понимал. Он строил форму замечательно, но по-своему. У Баха одни законы формы, у Чайковского — другие. Чайковский в баховской форме чувствовал бы себя как в клетке.

Чайковскому, как всякому артисту, хотелось, чтобы публика его любила. Сумасшедший тот артист, который думает: «Давай я сейчас что-нибудь такое нарочно придумаю, чтобы не понравиться публике!» Мы все хотим, чтобы наша работа публике нравилась.

Чайковский говорил про одного молодого композитора, что у того настоящий талант, потому что он не боится в своей музыке быть пошлым. Ясно, Чайковский имел в виду себя. Дело тут не в пошлости, конечно, а в том, что не нужно бояться писать музыку, которая понравится публике. Моцарту отец писал: «Ты должен стать популярным». И Моцарт старался, выискивал для своих опер занимательные либретто. Разве кто-нибудь скажет, что Моцарт писал пошлую музыку? Стравинский не уронил своего таланта, когда

172

написал польку для молодой слониhi. Эти композиторы не были снобами, поэтому они столь многого достигли.

Стравинский

Баланчин: Не все знают, что Игорь Федорович Стравинский любил музыку Чайковского. Стравинский говорил мне о своем почитании Чайковского много раз. Чайковский и Стравинский — это два композитора, которые писали великую музыку специально для нас, балетных. Я еще знал Равеля, мы познакомились, когда я ставил его «Дитя и волшебство» в 1925 году для оперы Монте-Карло. Это была премьера. Но я тогда, честно говоря, не очень понимал музыку Равеля. И по-французски я ничего не понимал. Равель на меня не произвел тогда особенного впечатления — ну, маленький господин, элегантно одет. Это теперь понимаю, какой он был замечательный композитор. Он написал великолепный балет — «Дафнис и Хлоя». И конечно, «Вальс», потом «Благородные и сентиментальные вальсы».

О Стравинском есть глупое такое мнение: будто он сухой композитор, будто его музыка скалькулированная, чересчур сложная. На самом деле музыка Стравинского веселая, упругая, очень танцевальная. Стравинский никогда не был стариком. Я всегда о нем думаю как о молодом парне. Стравинский был веселый! Мы, когда работали вместе, всегда веселились.

Волков: Чайковский хорошо знал и ценил отца Игоря Стравинского, баса Мариинского театра Федора Стравинского (1843—1902). Федор Стравинский уча-

174

ствовал в киевской премьере оперы Чайковского «Опричник»; вспоминая киевский спектакль, Чайковский писал о Стравинском: «...его прекрасный голос и оживленная игра выдвинули не особенно богатую и благодарную роль Вязьминского на первый план». Затем Стравинский пел в петербургских премьерах других опер Чайковского: «Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка». Исполнение Стравинским роли дьяка Мамырова в «Чародейке» пользовалось особым успехом. «Петербургский листок» писал: «Свой небольшой монолог "Меня, меня плясать заставил" г. Стравинский провел с таким потрясающим драматизмом, что вызвал гром рукоплесканий всего театра и крики "бис"». Чайковский, который сам дирижировал премьерой, подарил певцу свою фотографию с надписью: «Федору Игнатьевичу Стравинскому от глубоко благодарного за великолепное исполнение партии Мамырова почитателя таланта его. 3 ноября 1887 года». Как вспоминал Игорь Стравинский, «эта фотография была самой драгоценной вещью в кабинете моего отца»¹.

Баланчин: Из музыки Чайковского Стравинский больше всего любил его балеты. Он считал, что у Чайковского удивительные мелодии — но не просто мелодии как таковые, а то, как они гармонизованы и ор-

¹. Если Игорь Стравинский прав, когда говорит, что графы Литке были кузенами его матери, то он сам состоит в отдаленном родстве с Чайковским: графы Александр и Константин Литке приходились Чайковскому двоюродными племянниками. Согласно комментарию к изданию писем Чайковского (Москва, 1978, том XVI-а), Александр (Саня) Литке «входил в группу молодежи, в шутку называвшуюся "четвертой сюитой" или "свитой" Чайковского».

175

кестрованы. Стравинский говорил: «Какие замечательные вещи можно найти у Чайковского и Гуно!» «Моцартиана» Чайковского, конечно, имела значение для пастишей Стравинского. И конечно, из этих пастишей один из самых знаменитых — это «Поцелуй феи», балет, который был «Чайковскианой» Стравинского. Сюжет Стравинский вычитал в сказке Андерсена, но он не важен, а важно, что этот балет — омаж Чайковскому. В нем Стравинский использовал темы из дюжины сочинений Чайковского, в основном фортепианных пьес, но и романсов тоже и даже кое-что из опер. Некоторые темы можно сразу узнать, например «Колыбельную песню в бурю». Или фортепианный «Листок из альбома». А есть «цитаты», которые только я слышу, потому что я хорошо знаю музыку Чайковского, — из его «Детского альбома», из «Пиковой дамы» или другой оперы — «Черевички». Я даже слышу в этом балете Стравинского отзвуки из Первой симфонии Чайковского!

Кое-что от Чайковского я слышу и в балете Стравинского «Аполлон». В Прологе струнные звучат «по-чайковски», так же и в некоторых других местах. Мне кажется, сочиняя «Аполлона», Стравинский вспоминал «Спящую красавицу» Чайковского. И в других сочинениях Стравинского

я иногда слышу отзвуки Чайковского, иногда в самые неожиданные моменты. Впрочем, выискивать сходство в музыке двух великих композиторов — бессмысленное занятие. Главное, Стравинский понимал балет так же замечательно, как и Чайковский. Он мне говорил: «Балет — это представление. Люди

176

смотрят! Мальчик сидит в первом ряду, он хочет посмотреть на девушку на сцене. Надо, чтобы ему было интересно». Стравинский понимал, что для балета нельзя писать скучную музыку. Все должно двигаться плавно и стремительно — темп, темп! Как скоростной поезд, без остановок на неважных станциях.

Волков: Русский композитор Артур Лурье, который в середине 20-х годов был другом и, по словам Роберта Крафта, «музыкальным адъютантом» Стравинского и оказывал на него влияние, писал в 1926 году о только что сочиненной Стравинским опере «Мавра»: «"Мавра" возрождает для Запада чистую оперную форму, забытую и утерянную. Для России она воскрешает неверно понятую и непродолженную линию Глинки и Чайковского. Глинка был забыт и сдан в архив. На Чайковского поплеывали всегда. Путь к ним был так засорен, что для того, чтобы "открыть" Глинку и Чайковского снова, понадобилось непреодолимое упорство Стравинского и его зоркость». В 1927 году Лурье писал: «Общность Стравинского с Чайковским основана почти на семейном кровном сходстве, при всей разнородности темпераментов и вкусов... Стравинский должен был связать себя с Чайковским, это было естественной реакцией против изжитого модернизма. Всегда существовавшее сродство Стравинского с Чайковским сознательно раскрыто в "Мавре", позже в Октете для духовых».

Баланчин: Я не сразу стал понимать всю музыку Стравинского. Мне когда-то музыка Рахманинова нравилась. Я в Петербурге всегда старался послушать, когда

177

Рахманинов играл. Гениальный был пианист! Когда я приехал из России на Запад, мы с Даниловой постарались при первой же возможности попасть на концерт Рахманинова. Это было в Лондоне. Сидели, слушали Шопена, Шумана. Замечательно играет! Потом свои вещи. Нам нравилось!

После концерта мы пошли к Рахманинову в артистическую. Масса народу, все ждут в очереди. Рахманинов стоит в углу, высокий, мрачный мужчина. Поклонники один за другим подходят к Рахманинову, пучат глаза, кричат комплименты. Процессия движется медленно-медленно. Наконец дошла наша очередь. Подходим к Рахманинову, кланяемся: здрасте, замечательно! Я говорю: «Вот Данилова, из Мариинского театра, и я — Баланчивадзе. Мы танцуем, мы балетные — из Мариинского театра Мы в восторге! Всегда ходим вас слушать! Вы такой гениальный пианист!» Рахманинов молчит. Я продолжаю почтительно: «Если позволите, я бы только хотел попросить вас...» Тут Рахманинов меня прервал, грубо так: «Что?» Я пытаюсь: «Ваша замечательная "Элегия"... Может быть, вы разрешите... поставить что-нибудь на вашу музыку... потанцевать...» Рахманинов стал кричать: «Вы с ума сошли! Сумасшедший! На мою музыку танцевать? Как вы смеете! Вон! Вон!» Мы извинились, поклонились и убежали.

Мы были ничтожества: танцоры, какая-то дрянь. А он — великий пианист, гений. Его музыка мне тогда нравилась. Спасибо Дягилеву, он мне объяснил. Я ему как-то говорю: вот, Рахманинов... А Дягилев мне в ответ «Что вы, голубчик, это же ужасная музыка! На свете

178

много замечательных композиторов, но Рахманинов не в их числе. Вам все-таки надо иметь какой-то вкус. Забудьте о Рахманинове!» Я говорю: «Хорошо». И забыл.

И конечно же Дягилев был прав. Музыка Рахманинова — это какая-то каша, особенно оркестровые вещи. Но и фортепианная музыка Рахманинова ужасная. Его вариации на тему Корелли — это же салат такой, мешанина, ерунда какая-то. Нет, не нравится мне теперь Рахманинов.

Скрябин — это другое дело, у него есть интересные фортепианные сочинения. Сонаты для фортепиано очень, очень хорошие. А вот его фортепианный концерт — начинается привлекательно, красиво, а потом раз — и уже ничего нет, все кончилось. И уж больше неинтересно. Симфонии Скрябина ужасно оркестрованы. И еще мне не нравится, что в сочинениях Скрябина масса претензий, стремление

философствовать. От этого музыка Скрябина расползается. Философия — это особая наука, зачем ею заниматься в музыке?

Дягилев не очень любил музыку Скрябина, но уважал его как человека. Он ценил композиторский талант Прокофьева, но не уважал его мнений. Прокофьев был страшно отсталый человек. Я ставил у Дягилева его балет «Блудный сын». Там, конечно, библейская история, но музыка была модерн. И я ставил, как я думал, что будет лучше для музыки. Дягилеву то, что я делал, страшно нравилось, он говорил: «Замечательно, замечательно!» А Прокофьев, когда пришел на репетицию, стал орать, что все это ужас, что он не согласен с этим.

179

Прокофьев в танцах ничего не понимал. Ему хореография была совершенно не важна. На самом деле, ему было все равно, как поставят его балет. Но когда Прокофьев своего «Блудного сына» сочинял, то у него была эта идея, что все это будет выглядеть на сцене как реалистическая вещь. Чтобы сидели бородатые мужчины, пили настоящее вино из настоящих бокалов. Чтобы танцовщики были одеты исторически «правильно», в старинные костюмы, как в опере.

Прокофьеву «Блудный сын» представлялся вроде какого-нибудь «Риголетто». И конечно, он пришел в ужас от моей постановки. Прокофьев ненавидел то, что я делал с его музыкой. А Дягилев, конечно, на Прокофьева наорал, что он ничего не понимает в балете, что он совершенный дурак. И Прокофьеву пришлось смириться, потому что командовал парадом Дягилев.

А потом приключилась такая история. Во Франции было *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*. Они платили авторские. Если шел балет, то композитор брал две трети авторских, а либреттист — треть. Если либреттист был какой-то очень важный, тогда он, может быть, делил с композитором пополам. Но для этого либреттист должен был быть какой-нибудь гений, большой человек.

Для «Блудного сына» историю написал Борис Кохно, секретарь Дягилева. Он хорошо зарабатывал, придумывая маленькие истории для разных балетов и получая за это свою часть авторских. А о нас, балетных, никто не подумал. Мы к *La Société des auteurs* не принадлежали. Мы же, балетные, дураки. Нам не место

180

среди умных людей. А я в это время у Дягилева получал так мало, так мало — какие-то гроши. На эти деньги нельзя было жить. Мы все тогда просто голодали. У меня было несколько пар штанов, так я, помню, пошел на парижскую барахолку, штаны продал и купил на вырученные деньги сосиски. И мы все этими сосисками питались.

Я с отчаяния пошел к Кохно: «Может быть, вы бы дали мне немного денег? Я ведь долго работал над "Блудным сыном". Мне деньги очень нужны». Кохно объяснил, что он получает только одну треть, а Прокофьев — две трети, надо мне идти просить к Прокофьеву. Я отправился к Прокофьеву. Прокофьев стал на меня кричать: «Да что вы такое сделали? Это все ерунда, что вы сделали! "Блудный сын" — это мое! За что вам платить? Кто вы такой? убирайтесь вон! Ничего не дам!»

Ужасный тип, этот Прокофьев. Ведь он мог сказать: знаете, голубчик мой, мне сейчас нужны деньги, я не могу с вами поделиться. Или что-нибудь вроде этого. Но нет — он орал на меня, как на мальчишку. Я извинился, поклонился и тихонько так ушел.

Рахманинов очень не любил Стравинского. Ему казалось, что Стравинский отбирает у него славу. Как будто можно было отобрать славу у Рахманинова! И мне кажется, Прокофьеву успех музыки Стравинского тоже не давал спать спокойно.

Дягилев не только научил меня понимать Стравинского, он и живопись мне объяснил. Он открыл мне глаза на Боттичелли. Мы были вместе во Флоренции. Дягилев привел меня в галерею Уффици, посадил перед

181

«Весной» Боттичелли и говорит: «Смотри». А сам ушел с Лифарем и Кохно обедать. Это было не очень красиво с его стороны. Когда Дягилев вернулся в Уффици, сытый, я сидел перед Боттичелли — голодный и злой. Дягилев спрашивает меня: «Ну как, понял что-нибудь?» Я, конечно, видел, что «Весна» — это замечательная штука, но я был зол на Дягилева. Лифарь и Кохно были его любимцы, он их хорошо одевал, хорошо кормил. И конечно, они изображали из себя великих знатоков живописи. Назло Дягилеву я сказал, что ничего не понимаю: ну, художник как

художник. Ничего особенного. Дягилев тогда рассердился. Но мне Боттичелли действительно очень понравился. И я запомнил его «Весну» на всю жизнь.

Наташа Макарова недавно прислала мне рождественскую открытку, а на ней изображена эта самая «Весна» Боттичелли. Зимой напоминать о весне — это умно. Я знаю, Наташа хочет этой открыткой дать мне идею балета. Она как-то поняла, что мне Боттичелли нравится. Это женская интуиция.

Хотя я работал со многими знаменитыми художниками, я не очень воспламеняюсь от созерцания картин. Я работал с Жоржем Руо, Утрилло, Матиссом, Андре Дереном, но они на меня не влияли. Я просто делал свое дело. Но с некоторыми из художников я дружил. У меня были очень хорошие отношения с Павликом Челишевым — потрясающе талантливый был человек, замечательный живописец. Вспыльчивый, конечно, но кто из нас не вспыльчивый? Я дружил с немецким художником Максом Эрнстом. Он жил здесь, в Нью-Йорке. Я познакомился с ним в Монте-Карло, у Дягилева.

182

Эрнст сделал два сюрреалистских занавеса для одного из дягилевских балетов. Мне очень нравилось рассматривать коллажи Эрнста.

Когда я сочиняю балеты, я не завишу от художника. Петипа тоже не был у художников в плену. Дягилеву иногда казалось, что художник в балете — это главное. Дягилев ведь раньше работал с Михаилом Фокиным, а Фокин любил стилизовать. Фокин вдохновлялся от созерцания картин и рисунков, для него были очень важны декоративные вещи — интерьеры, костюмы. Для своего времени Фокин был очень важный хореограф, поставил массу интересных балетов. У Петипа все было расчерчено по прямым линиям: солисты впереди, кордебалет сзади. А Фокин выдумал кривые линии в балете. Еще он выдумал ансамбль в балете. Фокин брал небольшой ансамбль и придумывал для него интересные, странные вещи. Я Фокина знал еще до революции, по Мариинскому театру. Он хорошо играл на гитаре и мандолине. Фокин был знаменитый человек, а я мальчишка маленький. В его балетах было интересно танцевать. Но Фокин был злой, всегда ругался. Его жена была тоже балерина — красивая еврейка, настоящая еврейская принцесса. Аппетитная была! Но в солистки она не годилась, хотя Фокин очень ее тащил.

Фокин сначала сотрудничал с Дягилевым и Стравинским, а потом с ними разругался. Тогда он стал работать с Рахманиновым, который плохо относился к Стравинскому. В последние годы своей жизни Фокин нападал на Дягилева, доказывал, что тот в балете ничего не понимал. У него так выходило, будто даже Теля-

183

ковский, директор императорских театров до революции, понимал в балете больше Дягилева. Теляковского я видел в Мариинском театре. Это был важный господин, всегда хорошо одетый. Говорили, что он бывший гвардейский офицер. Может быть, Теляковский и понимал что-нибудь в балете, не знаю. Но Дягилев разбирался в балете очень хорошо, это я могу сказать с уверенностью. Тем более что в то время в балете особенно и нечего было понимать, это была простая штука.

Конечно, Дягилев не был балетный профессионал, но он массу времени провел с балетными — с Анной Павловой, с Нижинским, когда те экзерсисы делали. Дягилев спрашивал у балетмейстеров: почему вы это поставили так, а это — так? И соображал: ага! значит, так надо! Потом, Дягилев разбирался в музыке. Он не был просто такой красавец мужчина, а слушал, что профессионалы-музыканты говорили. И фантастически быстро схватывал! Потому что ему все это — и музыка, и танец — было очень дорого.

Нижинский, конечно, был великолепен. Он в воздухе летал — красиво! — не как ангелы летал, конечно, а по-нашему, по-балетному. Говорят: «Тайна Нижинского!» Но многое из техники Нижинского доступно и другим танцорам. Я могу сказать так: у одного получается хорошо одно, у другого — другое, какой-нибудь танцор, может быть, прыгает как Нижинский, а другому удастся еще какой-нибудь трюк из арсенала Нижинского. Но только у Нижинского получалось все это вместе. Он мог все! В этом и был секрет Нижинского.

Спорят о том, был ли Нижинский хорошим балетмейстером. В том, что я видел, было обещание. Я бы сказал, что он смог бы стать настоящим балетмейстером, если бы ему дали возможность. Нижинский умел выдумать интересные вещи. Надо было заказывать ему больше новых балетов, чаще его ангажировать. Нижинский ставил свои вещи на сложную музыку, ему было трудно. Я думаю, Нижинский был талантливее, чем его сестра Бронислава. Хотя и она кое-какие вещи делала интересно. Правда, «Свадебку» Стравинского я, быть может, сделал бы иначе, чем она. Никто не держит монополии на музыку Стравинского. Ее можно делать по-разному. У одних получается более интересно, у других — менее. Публика решает. То же и с Чайковским. «Лебединое озеро» сделали ужасно в Москве. Петипа поставил «Лебединое озеро» в Петербурге, все сделал по-своему, и публике понравилось. Айседора Дункан танцевала под музыку Шестой («Патетической») симфонии. Точно так же она танцевала и под «Марсельезу», и под «Интернационал». Ей было все равно, под какую музыку прыгать так, чтобы шарфы слетали с ее тела. Фокин поставил Серенаду для струнных Чайковского, он назвал эту штуку «Эрос». Мне это не очень нравилось. Я сделал Серенаду по-своему. Это нормально. Может быть, завтра кто-нибудь решит, что моя Серенада не очень интересная, он все сделает по-другому. Если публике понравится, пусть идет его Серенада. Я ничего не имею против. Стравинского пробовали делать многие балетмейстеры. Когда я был в Петербурге, мне хотелось поста-

185

вить «Пульчинеллу» Стравинского. У Дмитриева были интересные идеи насчет «Пульчинеллы». Мы с ним спорили, иногда к нам присоединялся Лопухов. Лопухова мы боялись только на репетициях, когда он мог крикнуть что-нибудь очень обидное. Когда мы обсуждали будущее балета, новую музыку, мы Лопухова нисколько не боялись, хотя он был наш начальник. В коридоре Мариинского театра я мог противоречить ему сколько угодно. Лопухову с нами было интересно. Но когда я попросил у него разрешения поставить «Пульчинеллу», оказалось, что этого сделать нельзя. За ноты «Пульчинеллы» надо было платить валютой, а валюты не было. Когда я уехал из Петербурга в Европу, то узнал, что в Мариинском театре поставили «Пульчинеллу». Постановка была Лопухова, художник — Дмитриев. Это как у Гоголя: «В церкви негде было яблоку упасть. Вошел городничий — и место нашлось». Нашлась валюта для «Пульчинеллы», но без меня.

Волков: Александр Бенуа вспоминал, как впечатление от «Спящей красавицы» привело к увлечению балетом среди петербургской художественной элиты: «Чайковский как бы открывал передо мной двери, через которые я проникал все дальше и дальше в прошлое. Это прошлое становилось даже более близким и понятным, нежели настоящее. Магия звуков рождала убеждение, что я "возвращаюсь к себе"... Восхищение "Спящей красавицей" вернуло меня к балету, и этим увлечением я заразил всех моих друзей. Едва ли я ошибусь, если скажу, что если бы я не увлекся бешено "Спящей красавицей" и не заразил своим энтузиазмом друзей,

186

то и не было бы Ballets Russes и всей, порожденной их успехом, балетомании».

Баланчин: Сейчас мне трудно представить, что Дягилева и других нужно было убеждать в великих достоинствах «Спящей красавицы». Это другой мир. Но я, например, помню, что в России многие считали Чайковского не очень русским композитором. Говорили, что русские композиторы — это Мусоргский и Римский-Корсаков. Римский-Корсаков был очень ученый господин. У меня есть его учебник оркестровки, где для каждого инструмента указано, каков его диапазон: кларнету удобно играть отсюда досюда, а виолончелям — отсюда досюда. Если оркестровать по Римскому-Корсакову, хорошо звучит, замечательно. Этим способом Римский-Корсаков оркестровал две оперы Мусоргского — говорят, причесал его. Стравинский тоже — вместе с Равелем — оркестровал «Хованщину» Мусоргского, по заказу Дягилева. Время идет, и сейчас, я думаю, Чайковский считается ничуть не меньше национальным композитором, чем Мусоргский. И Стравинского тоже признали в России. А мы здесь всегда знали, что Стравинский русский композитор.

Стравинский, как и Чайковский, много работал. Он всегда жил до строгому расписанию. Это

очень важно! Поэтому Стравинский так преуспел. Сейчас, когда я думаю о Стравинском, то вижу, что он все правильно делал. У Стравинского все, за что он ни брался, удавалось. А я часто заблуждался. Хотелось одного, а выходило что-то совсем другое — ни то ни се. Иногда надо было бы подумать, посидеть спокойно, но времени не было. А иногда казалось, что мы правильно делаем, а выходило

187

криво. Стравинский планировал, а я импровизировал. Это, может быть, мой недостаток. Я много работал со Стравинским. Он играл на репетициях своего «Аполлона Мусажета», что по-гречески значит — Аполлон, водитель муз. Теперь этот балет называется просто «Аполло». Я ставил «Поцелуй феи» — «Чайковскиану» Стравинского, а также его «Игру в карты». Эти два балета мы показали в Метрополитен. Над «Орфеем» и «Агоном» мы работали вместе с самого начала. Так и должно быть, так Петипа работал с Чайковским.

Мы поставили много балетов на музыку Стравинского. Мы старались играть ее так часто, как могли, чтобы у публики была возможность услышать Стравинского. Раньше Стравинского мало играли, если не считать трех его ранних больших вещей — «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной». К этим вещам привыкли, и они нравились, а более поздние композиции Стравинского — нет. Извинялись: «Да, это, может быть, замечательный композитор, но мы его не понимаем». Говорили: нам этого не надо; вот «Весна священная» — это да... А другие — «Это, может быть, и неплохо, но не для нас». А сейчас привыкли, и Стравинский нравится. Говорят: как это мы раньше не понимали? Так было с Чайковским, так же получилось и со Стравинским. Сейчас легко говорить: «Стравинский? Гений!» Я это понимал шестьдесят лет тому назад, когда это было не так легко раскусить.

188

«Русская рулетка»

Баланчин: Чайковский искал название для своей только что законченной Шестой симфонии. Его брат сначала предложил — «Трагическая»; Чайковскому это не понравилось. Но как только брат произнес слово «Патетическая», Чайковский согласился. Ему не хотелось объяснять чужим людям, почему он согласился так назвать свою симфонию, он только намекал — дескать, потом узнаете, в чем там загадка.

Первая часть Шестой симфонии небольшая, но потрясающая: будто вихри какие-то, духовые звучат, как зигзаги молний. Оркестровка удивительная. А потом вдруг погребальный хорал «Со святыми упокой». Этого же никто, ну никто не знает! Дирижерам, может быть, кто-нибудь и говорит: вот, есть такое специальное место. Но ведь это надо понять и почувствовать! В Советской России этого тоже теперь не знают. Только люди из прошлого, вроде меня, понимают — что это такое. «Со святыми упокой» только тогда поется, когда человек умирает. В церкви катафалк стоит, крышка гроба открыта, и когда уже служба подходит к концу, все встают на колени и плачут: человек *умер*! «Со святыми упокой душу усопшего раба Твоего». Это не просто «Аве Мария» или «Аве Верум», это просят святых там, на небесах, *успокоить* душу усопшего. Это Чайковский о себе написал! Там вихрь мчится, вихрь! И потом

189

вниз — трубы с гобоями и фаготами. И вдруг — «Со святыми упокой»!

А в финале «Патетической» тихий-тихий хорал — три тромбона и туба. Мелодия идет вниз, вниз, замирает: струнные, потом духовые. Все остановилось — как будто человек в могилу уходит. УХОДИТ... уходит... ушел. Конец. Это он написал реквием для себя!

Волков: Композитор Римский-Корсаков вспоминал о том, как Чайковский дирижировал первым исполнением своей Шестой симфонии в Петербурге: «После исполнения симфонии я спросил Чайковского — нет ли у него какой-нибудь программы к этому произведению? Он ответил мне, что есть, конечно, но объявлять ее он не желает». После концерта Чайковский пошел проводить свою двоюродную сестру Анну Мерклинг. По дороге он спросил, поняла ли она, что он хотел сказать своей музыкой. Сестра ответила, что, ей кажется, Чайковский описал в этой симфонии

свою жизнь. «Да, ты угадала», — сказал Чайковский и начал объяснять содержание симфонии. Согласно воспоминаниям Мерклинг, Чайковский говорил, что первая часть — это детство и смутные стремления к музыке, вторая — молодость, третья — жизненная борьба и достижение славы. «Ну а последняя часть, — добавил Чайковский, — это *de profundis*, то, чем все мы кончим».

Баланчин: «Патетическую» Чайковский очень быстро сочинил, за двадцать с чем-то дней. Такое громадное сочинение! После этого он дирижировал симфонию в Петербурге. И никому не понравилось! Но Чайковскому было все равно. А через несколько дней объявили —

190

Чайковский болен! А еще через несколько дней объявили: умер от холеры! Правда ли это? Я слышал еще в Петербурге другое: что Чайковский вовсе не умер от холеры, а покончил жизнь самоубийством. В то время мужчине нельзя было объявить, что он любит другого мужчину. Такие вещи запрещались. В Англии в это же самое время Оскара Уайльда за это в тюрьму посадили. А в России еще строже к этому относились.

Говорили также, что Чайковскому грозил большой скандал: один высокий чиновник собирался жаловаться государю, что у Чайковского была связь с сыном этого чиновника. Чайковский был тонкий, ранимый человек. Он представил картину мучений, через которые его проведут. И предпочел отравиться.

Чайковский пошел с друзьями и братом в ресторан. Нарочно громко попросил лакея принести стакан сырой воды. В Петербурге в это время была холерная эпидемия. Его брат умолял Чайковского не пить сырую воду. Но Чайковский выпил стакан воды залпом, чтобы брат не успел ему помешать.

Волков: Ларош вспоминал, что Чайковский «необычайно боялся смерти; боялся даже всего, что только намекает на смерть. При Чайковском нельзя было употреблять слов — гроб, могила, похороны и тому подобное». Ларош продолжает: «Чайковский чрезвычайно полагался на гигиену, в которой был настоящий виртуоз. Он до тонкости изучил себя и выяснил, что ему полезно, а что вредно; на основании своих наблюдений Чайковский подчинил себя строжайшему режиму».

191

Баланчин: Разве такой мнительный и нервный человек, как Чайковский, стал бы пить сырую воду во время холерной эпидемии? Вдобавок он всю жизнь мучился плохим желудком. Всегда в письмах писал: «Сегодня у меня был страшный понос». Очень похоже на Глинку, тот тоже в своих «Записках» жалуется на несварение желудка. Это понятно. Сейчас мы держим мясо в холодильнике, а у них же этого не было. Я помню, в Петербурге мать выставляла зимой мясо за окно, специальная была для этого штука. Только так и спасались.

Чайковский всегда ходил с пастилками «виши» в кармане, чуть что — брал соду. Он о своем желудке очень заботился. Чайковский сырую воду не стал бы пить и в обыкновенное время, а тут — эпидемия в Петербурге, кругом люди умирают от холеры.

Быть может, Чайковский принял яд? Тогда его демонстративное поведение в ресторане было камуфляжем: смотрите, вот я выпил холерной воды. А на самом деле пошел домой и отравился.

Но возможно и другое объяснение. А что, если Чайковский играл с судьбой? Если он специально выпил сырую воду, как будто играя в «русскую рулетку»: заражусь холерой — или не заражусь?

О судьбе, предопределении Чайковский много думал и говорил. Это и неудивительно — ведь он был настоящим русским. Русский человек верит в судьбу. Недаром смертельную игру с пистолетом, в которой судьба решает — заряжен он или нет, выстрелит или даст осечку, — называли «русской рулеткой». Во времена Чай-

192

ковского эта игра была очень распространена среди русских офицеров.

Но главное, русская литература сделала игроков, людей отчаянных, своими героями. Пушкин описал такого в «Пиковой даме». У Пушкина есть повесть «Выстрел»: тоже о судьбе, о везении-невезении. А потом, конечно, пришел Михаил Лермонтов, которого Чайковский очень любил. Здесь никто не знает Лермонтова. А в России его почитают наравне с Пушкиным. Мы все его

учили в школе, я поэму Лермонтова «Демон» учил наизусть. Чайковский сочинил на слова Лермонтова романс «Любовь мертвеца».

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» очень популярен и знаменит в России. Одна из частей этого романа называется «Фаталист». Там подробно описана игра в «русскую рулетку». Чайковский обожал «Героя нашего времени», много раз его перечитывал. Вообще, это очень русская вещь — поставить свою жизнь на карту, рискнуть. Может быть, Чайковский подумал: «А! Посмотрю, что со мной случится! Если ничего, значит на то воля Божия!»

Тут вот что еще важно. Чайковский был очень верующий человек. А самоубийство — это тяжкий грех. Я читал письмо Чайковского, где он говорит, что не верит в Бога-судию, в карающего Бога. Чайковский пишет, что хотел бы положить на музыку слова Христа о том, что «иго Мое сладко, и бремя Мое легко». То есть Чайковский верил и надеялся, что Бог его простит. И все-таки он не мог не колебаться, думая о самоубийстве.

В те ужасные для Чайковского дни, когда он женился, он ведь тоже думал о самоубийстве, но отбросил эту

193

мысль. Вместо этого Чайковский попытался простудиться, застудить себя до смерти. А это не то же самое, что совершить самоубийство.

В России были такие люди — отшельники. Они были как святые, жили в скитах. Они ложились в гроб, переставали есть и пить — и умирали. Это не считалось самоубийством. Они верили, что выполняют волю Бога И умирали спокойно.

Я думаю, Чайковский давно подбирался к мысли, что надо какого с этой жизнью кончать. Мне кажется, что он Шестую симфонию написал как записку о самоубийстве. Он ее написал, сам дирижировал — как будто вернулся с того света, чтобы посмотреть — как реагируют. Он к своей смерти готовился. Убивать себя своей рукой нельзя, это грех. И нельзя жизнь свою кончать от отчаяния, вдруг ах, надоело, хватит!

Чайковский не так сделал. Он прошел длинный путь. Он боялся старости, боялся болезней. Он беспокоился, что исписался. Ему казалось, что в своей музыке он начинает повторять сам себя. Это, конечно, было не так, но не нам Чайковского учить. Он знал, что делать со своей жизнью, и поступил так, как считал нужным.

Чайковский был благородный человек. Он не хотел вовлекать людей, близких ему, в скандал. Он вообще не терпел сплетен вокруг своего имени. Чайковский подчинился давлению общества, подчинился его жестоким правилам — и ушел из жизни. Его заставили умереть. Как это случилось в точности — мы сейчас не знаем и, может быть, не узнаем никогда. Но так ли уж это важно? Для того чтобы понимать музыку Чай-

194

ковского, достаточно знать, что произошла большая трагедия.

Волков: Когда ему было 21, Чайковский писал своей сестре: «Чем я кончу? Что обещает мне будущее? Об этом страшно и подумать. Я знаю, что рано или поздно (но скорее рано) я не в силах буду бороться с трудной стороной жизни и разобьюсь вдребезги...»

Баланчин: Забывают, что Чайковский и умер сравнительно молодым человеком. Ему было всего пятьдесят три года.

195

Чайковский и Баланчин: краткая летопись жизни и творчества

Цель этих кратких летописей жизни и творчества Чайковского и Баланчина — помочь читателю поместить важнейшие события их жизни в более широкий культурный и общественный контекст.

Петр Ильич Чайковский (1840—1893)

1840

25 апреля (7 мая) в Воткинске родился Петр Ильич Чайковский.

Вокальный цикл Глинки «Прощание с Петербургом». В Риме Гоголь работает над первым томом

«Мертвых душ». Роман Лермонтова «Герой нашего времени».

1850

Приезд с матерью в Петербург. Поступление в Училище правоведения.

Первое исполнение «Камаринской» и «Арагонской хоты» Глинки в Петербурге. Шестилетний Римский-Корсаков начал заниматься музыкой. Пьеса Тургенева «Месяц в деревне».

196

1854

Первое сочинение — «Анастаси-вальс» (Anastasie Valse) для фортепиано. Смерть матери от холеры.

Повесть Льва Толстого «Отрочество». Английские, французские и турецкие войска высадились в Крыму и начали осаду Севастополя.

1861

Первая поездка за границу (в частности, в Берлин, Лондон, Париж).

Римский-Корсаков знакомится с композиторами Милием Балакиревым, Цезарем Кюи и Модестом Мусоргским, будущими членами так называемой «Могучей кучки». Император Александр II издал манифест об отмене крепостного права в России.

1862

Поступил в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию. Знакомство с Германом Ларошем. Тургенев публикует роман «Отцы и дети».

1865

Окончил Петербургскую консерваторию с серебряной медалью.

В Петербурге исполнена Первая симфония Римского-Корсакова (дирижировал Балакирев). Начал публиковаться роман Толстого «Война и мир». Родился Александр Глазунов. Русские войска захватили Ташкент.

197

1866

Первая симфония «Зимние грезы». Переезжает в Москву по приглашению Николая Рубинштейна. Преподает в только что открывшейся Московской консерватории.

Роман Достоевского «Преступление и наказание». Родились Лев Бакст, Василий Кандинский.

1868

Опера «Воевода». Поездка за границу (Берлин, Париж). На вечере у Балакирева Чайковский знакомится с Римским-Корсаковым.

Роман Достоевского «Идиот».

1869

Опера «Ундина». Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Шесть романсов, ор. 6.

Фортепианная фантазия Балакирева «Исламей». Бородин начал писать оперу «Князь Игорь».

Мариус Петипа назначен главным балетмейстером императорского Мариинского театра.

1870

Фортепианные пьесы, ор. 7, 8 и 9. Поездка за границу (Париж, Швейцария, Вена).

В Петербурге родился Александр Бенуа. В Симбирске родился Владимир УЛЬЯНОВ (Ленин).

1871

Первый струнный квартет. Нанял слугу Алексея Софронова. Поездка за границу (Берлин, Париж, Ницца).

198

Оперный комитет Мариинского театра забраковал оперу Мусоргского «Борис Годунов».

1872

Вторая симфония. Опера «Опричник». Романсы, ор. 16.

Мусоргский начал сочинять оперу «Хованщина». Роман Достоевского «Бесы». Ларош стал профессором Петербургской консерватории. Родился Сергей Дягилев.

1873

Фантазия для симфонического оркестра «Буря» (по Шекспиру). Шесть пьес для фортепиано, ор. 19. Поездка за границу (Дрезден, Кельн, Цюрих, Берн, Турин, Милан, Париж).

Премьера оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» в Мариинском театре. Родился Сергей Рахманинов.

1874

Второй струнный квартет. Опера «Кузнец Вакула» (во второй редакции, 1885, «Черевички»).

Премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов» в Мариинском театре. Мусоргский сочиняет вокальный цикл «Без солнца» и фортепианную сюиту «Картинки с выставки». Родились Всеволод Мейерхольд, Николай Рерих.

1875

Первый фортепианный концерт. Третья симфония. Начало работы над балетом «Лебединое озеро», «Меланхолическая серенада» для скрипки с оркестром. Поездка за границу (Берлин, Женева, Париж).

199

По классу Чайковского окончил Московскую консерваторию композитор Сергей Танеев. Мусоргский начал сочинять вокальный цикл «Песни и пляски смерти».

1876

Окончил «Лебединое озеро». Фантазия «Франческа да Римини» (на сюжет из «Божественной комедии» Данте). «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром. Двенадцать пьес для фортепиано «Времена года». Третий струнный квартет. Начало переписки с Надеждой фон Мекк. Знакомство с Львом Толстым. Поездка за границу (Вена, Виши, Париж, Байреит). Встреча с Рихардом Вагнером и Францем Листом.

Бородин закончил Вторую симфонию. Начал публиковаться роман Толстого «Анна Каренина».

1877

Четвертая симфония. «Вальс-скерцо» для скрипки с оркестром. Премьера «Лебединого озера» в Большом театре. Женитьба на Антонине Милуковой и последующий разрыв с ней. Надежда фон Мекк начинает выплачивать Чайковскому ежемесячную субсидию. Поездка за границу (Берлин, Женева, Париж, Флоренция, Рим, Венеция, Милан, Генуя).

Русско-турецкая война.

1878

Опера «Евгений Онегин». Концерт для скрипки с оркестром. Большая соната для фортепиано. 24 пьесы для фортепиано «Детский альбом». Шесть романсов, ор. 38.

200

Литургия Святого Иоанна Златоуста. Три пьесы для скрипки с фортепиано «Воспоминания о дорогом месте»: «Размышление», «Скерцо», «Мелодия». Отдыхает в имении Надежды фон Мекк. УХОДИТ из Московской консерватории.

Родился Казимир Малевич. Неудачное покушение Веры Засулич на петербургского градоначальника Трепова.

1879

Опера «Орлеанская дева» (по Фридриху Шиллеру). Первая сюита для оркестра. Поездки за границу (Париж, Берлин, Рим).

Неудачное террористическое покушение на императора Александра II.

1880

«Итальянское каприччио» для оркестра. Второй фортепианный концерт. Серенада для струнного оркестра. Симфоническая увертюра «1812 год». Семь романсов, ор. 47. Умер отец Чайковского. Роман Достоевского «Братья Карамазовы». В Петербурге родились Михаил Фокин, Александр Блок. Террористы организовали взрыв в Зимнем дворце.

1881

«Всенощное бдение» для смешанного хора а cappella. Поездка за границу (Вена, Флоренция, Венеция, Рим, Неаполь, Ницца, Париж).

Смерть Мусоргского в Петербурге. Умер Достоевский. Родились Анна Павлова, Михаил Ларионов, Наталья Гон-

201

чарова Бомбой, брошенной террористом, убит император Александр II; ему наследует сын, Александр III.

1882

Фортепианное трио «Памяти великого художника» (памяти Николая Рубинштейна). Поездка в Сорренто, Флоренцию, Берлин.

Премьера оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в Мариинском театре. Премьера Первой симфонии и Первого квартета Глазунова. В семье друга Чайковского, баса Мариинского театра Федора Стравинского, родился сын Игорь.

1883

Опера «Мазепа» (по Пушкину). Вторая сюита для оркестра. Торжественный коронационный марш. Поездка за границу (Париж, Берлин).

Во Франции умер Тургенев.

1884

Третья сюита для оркестра. Концертная фантазия для фортепиано с оркестром. Шесть романсов, ор. 57. Первое представление «Евгения Онегина» в Мариинском театре. Поездки за границу (Берлин, Париж, Давос, Цюрих). Знакомство с Глазуновым.

Опубликована «Исповедь» Льва Толстого. Первый сборник рассказов Чехова.

1885

Духовная музыка для хора. Симфония «Манфред» (по Байрону).

202

1886

«Думка» для фортепиано. Двенадцать романсов, ор. 60. Поездка в Тифлис, затем на Средиземное море, в Марсель, Париж. Встреча с Лео Делибом.

Повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича». Великий князь Константин Романов опубликовал свой первый сборник стихов.

1887

Опера «Чародейка». «Моцартиана». «Ночевала тучка золотая» для хора (на стихи Лермонтова). Шесть романсов, ор. 65, на слова великого князя Константина Романова. Чайковский начинает регулярно выступать в качестве дирижера собственных произведений. Концертная поездка по Европе. Дирижирует в «Гевандхаузе», Лейпциг. Знакомится с Брамсом и Григом.

Первое исполнение «Испанского каприччио» Римского-Корсакова (дирижировал автор). Под Витебском родился Марк Шагал.

1888

Пятая симфония. Увертюра-фантазия «Гамлет». Концертная поездка по Европе. В Берлине встречается с Рихардом Штраусом, в Лейпциге — с Густавом Малером, в Праге — с Антонином Дворжаком.

Первое исполнение «Шехеразады» Римского-Корсакова (дирижировал автор). Александр Скрябин поступает в Московскую консерваторию. Повесть Чехова «Степь».

203

1889

Балет «Спящая красавица». Концертная поездка по Европе. Знакомство с Чеховым, который обещает написать либретто на сюжет из «Героя нашего времени» Лермонтова. В Московской консерватории экзаменует Рахманинова по гармонии.

Родились Анна Ахматова, Вацлав Нижинский.

1890

Опера «Пиковая дама». Струнный секстет «Воспоминание о Флоренции». Премьера «Спящей красавицы» в Мариинском театре (хореограф Мариус Петипа). Премьера «Пиковой дамы» в

Мариинском театре, фон Мекк извещает Чайковского о прекращении ее ежемесячной субсидии. Переписка Чайковского с фон Мекк прервана.

Картина Михаила Врубеля «Демон». Родился Борис Пастернак.

1891

Опера «Иоланта». Концертная поездка в Америку. Дирижирует на открытии Карнеги-холл.

Рахманинов сделал переложение «Спящей красавицы» для фортепиано в четыре руки. Опубликована повесть Толстого «Крейцера соната». Родились Осип Мандельштам, Сергей Прокофьев.

1892

Балет «Щелкунчик». Премьера «Щелкунчика» (хореография Льва Иванова) и «Иоланты» в Мариинском театре. Поездка в Европу. В Гамбурге присутствует на

204

исполнении «Евгения Онегина», которым дирижирует Густав Малер. Посещает юбилейное (пятьдесят лет со дня постановки) представление оперы Глинки «Руслан и Людмила» в Мариинском театре, где его видит юный Игорь Стравинский.

Скрябин публикует свой фортепианный Вальс, ор. 1. Родилась Марина Цветаева,

1893

Шестая («Патетическая») симфония. Третий концерт для фортепиано с оркестром. Восемнадцать пьес для фортепиано, ор. 72. Вокальный дуэт «Ромео и Джульетта» (закончен Сергеем Танеевым). Посещает премьеру оперы Рахманинова «Алеко». Поездка в Европу. В Кембридже церемония присуждения звания доктора *honoris causa*. Дирижирует в Петербурге премьерой Шестой симфонии. 25 октября (6 ноября) — смерть (по официальной версии — от холеры). Похоронен в Петербурге, на кладбище Александро-Невской лавры.

Фортепианное трио Рахманинова «Памяти великого художника» (памяти Чайковского). Франко-русский союз.

205

Георгий Мелитонович Баланчивадзе

(Джордж Баланчин)

(1904—1983)

1904

9 (22) января в Санкт-Петербурге в семье грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе родился сын Георгий.

Премьера пьесы Чехова «Вишневый сад» в Художественном театре. Первый сборник стихов Александра Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Картина Натальи Гончаровой «Мадонна».

1913

Поступил в Санкт-Петербургскую императорскую театральную школу.

В «Русских сезонах» Дягилева в Париже поставлены «Дафнис и Хлоя» Равеля (хореография Михаила Фокина) и «Весна священная» Стравинского (хореография Вацлава Нижинского, декорации и костюмы Рериха). Александр Скрябин впервые исполняет свои Девятую и Десятую фортепианные сонаты. «Камень», первый сборник стихов Осипа Мандельштама. Премьера футуристской оперы Матюшина, Крученых и Малевича «Победа над солнцем» (постановку субсидировали Жевержеев и старший брат Фокина, Александр).

1917

После свержения самодержавия к власти пришло Временное правительство. Затем власть захватили большевики во главе с Лениным.

206

1920

Поступил в Петроградскую консерваторию по классу фортепиано и композиции (учился до 1923 года).

Мейерхольд ставит спектакль «Зори» по пьесе Эмиля Верхарна (художник Владимир Дмитриев).

Окончание Гражданской войны в России.

1921

Оканчивает Театральную школу и поступает в балетную труппу Мариинского театра.

Дягилев ставит «Спящую красавицу» Чайковского в Лондоне; несколько номеров оркестрованы Стравинским. Сборники стихов Анны Ахматовой «Подорожник» и «Anno domini MCMXXI», сборник стихов Михаила Кузмина «Нездешние вечера». Смерть в Петрограде Александра Блока. Расстрелян Николай Гумилев. В России объявлена «новая экономическая политика» (НЭП).

1922

Первые представления организованной Баланчиным труппы «Молодой балет».

Касьян Голейзовский показал в Петрограде программу экспериментальных балетов своей Школы-студии. Федор Лопухов становится художественным руководителем балета Мариинского театра. Экспериментальная постановка оперы «Евгений Онегин» Станиславским. Премьера оперы Стравинского «Мавра».

207

1924

Вместе с Тамарой Жевержеевой, Александрой Даниловой и Николаем Ефимовым покидает Россию. Под именем Жоржа Баланчина поступил в компанию Дягилева.

«Козочки» Пуленка в «Русских балетах Монте-Карло» Дягилева (хореография Брониславы Нижинской). Рахманинов выступает с концертами в Лондоне. Роман Евгения Замятина «Мы» опубликован в Англии. В Париже умер Лев Бакст. В Москве умер Ленин.

1925

Ставит премьеру оперы Равеля «Дитя и волшебство» и новую версию «Песни соловья» Стравинского.

1928

Ставит балет Стравинского «Аполлон Мусагет». Композитор Глазунов покидает Россию. В Ереване умер художник Жорж Якулов.

1929

Ставит балет Прокофьева «Блудный сын».

Смерть Дягилева в Венеции. В Ленинграде опубликован последний сборник стихов Михаила Кузмина «Форель разбивает лед».

1933

Ставит «Моцартиану» на музыку Чайковского. По приглашению Линкольна Кёрстина переезжает в Америку.

Иван Бунин получил Нобелевскую премию. Гитлер приходит к власти в Германии. Президент Рузвельт ус-

208

танавливает дипломатические отношения с Советским Союзом.

1935

Премьера «Серенады» на музыку Чайковского.

Федор Лопухов поставил в Большом театре балет Шостаковича «Светлый ручей». Младший брат Баланчина, Андрей Баланчивадзе, окончивший Ленинградскую консерваторию, начинает преподавать композицию в Тбилисской консерватории. Умер Казимир Малевич.

1937

Ставит «Поцелуй феи» и «Игру в карты» Стравинского для фестиваля Стравинского в Нью-Йорке. В Грузии умер Мелитон Баланчивадзе, отец хореографа

1940

По заказу Баланчина Пауль Хиндемит пишет «Четыре темперамента».

В Ленинграде премьера «Ромео и Джульетты» Прокофьева в постановке Михаила Лавровского (с Галиной Улановой и Константином Сергеевым). Родились Иосиф Бродский, Наталья Макарова. Военные действия в Европе.

1941

Ставит «Ballet Imperial» на музыку Второго фортепианного концерта Чайковского.

Стравинский оркеструет Па-де-де из «Спящей красавицы». Гитлер напал на Советский Союз.

209

1945

Ставит Па-де-де на музыку Чайковского из «Спящей красавицы».

Поражение Гитлера во Второй мировой войне.

1947

«Тема и вариации» на музыку из Третьей сюиты Чайковского.

Умер Николай Рерих.

1948

Премьера «Орфея» Стравинского, написанного по заказу Кёрстина и Баланчина. Первый сезон «Нью-Йорк сити балле».

В Советском Союзе Прокофьев, Шостакович и Хачатурян осуждены как композиторы «формалистического, антинародного направления». В Москве умер художник Владимир Дмитриев, один из основателей «Молодого балета». Родился Михаил Барышников.

1951

«Нью-Йорк сити балле» показывает второй акт «Лебединого озера» в редакции Баланчина

1953

Ставит «Вальс-фантазию» Глинки.

Смерть Сталина и, в тот же день, Прокофьева. Андрей Баланчивадзе стал председателем Союза композиторов Грузии. Умер Владимир Татлин.

210

1954

Ставит «Щелкунчик» Чайковского.

1956

Ставит «Allegro Brillante» на музыку Третьего фортепианного концерта Чайковского.

1957

Премьера балета Стравинского «Агон», посвященного композитором Кёрстину и Баланчину.

В Риме умер художник Павел Челищев. В Нью-Йорке умер Мстислав Добужинский.

1958

Балет «Вальс-скерцо» на музыку Чайковского.

Под нажимом советских властей Борис Пастернак отказался от Нобелевской премии. Рудольф Нуреев окончил хореографическое училище в Ленинграде.

1960

Па-де-де на музыку Чайковского из «Лебединого озера».

В Париже умер Александр Бенуа.

1962

Гастроли «Нью-Йорк сити балле» в Советском Союзе. После 38-летнего перерыва Баланчин вновь видит Москву и Ленинград; впервые в жизни посещает Грузию. Встречается с братом. Ставит оперу Чайковского «Евгений Онегин» в Гамбурге.

Триумфальный визит Стравинского в Советский Союз, где композитор принят Хрущевым Симфоничес-

211

кий оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского гастролирует по США. В Париже умерла Наталья Гончарова.

1963

Ставит «Движения» Стравинского и «Размышление» Чайковского.

1969

Ставит оперу Глинки «Руслан и Людмила» в Гамбурге.

1970

Ставит балет «Третья сюита Чайковского».

В Москве умер хореограф Касьян Голейзовский.

1972

Ставит балеты на музыку нескольких крупных произведений Стравинского для фестиваля Стравинского (композитор умер в 1971 году). Вторая поездка «Нью-Йорк сити балле» в Советский Союз.

В Лос-Анджелесе умерла Бронислава Нижинская.

1975

Фестиваль Равеля в «Нью-Йорк сити балле». В Москве умер Дмитрий Шостакович.

1981

Ставит несколько балетов для фестиваля Чайковского в своем театре.

212

1982

К 100-летию со дня рождения Стравинского «Нью-Йорк сити балле» представляет фестиваль балетов на его музыку.

1983

Удостоен Президентской медали Свободы, высшей американской награды (для гражданских лиц). 30 апреля Баланчин умер в Нью-Йорке.

213

Именной указатель

Александр II 37, 196, 200—201
Александр III 37—38, 51, 141, 201
Александра Федоровна,
императрица 51
Али Мухаммед 131
Андерсен Ганс Христиан 175
Андрианов Самуил 54
Аргутинский, князь 48
Асафьев Борис 55—56
Ахматова Анна 15, 57, 203, 206
Ауэр Леопольд 146
Амбуаз Жак д' 29, 131
Байрон Джордж Ноэл Гордон 86, 201
Бакст Лев 197, 207
Балакирев Милий 196—197
Баланчивадзе Андрей 18, 101, 208—209
Баланчивадзе Мелитон 18, 100—101, 205, 208
Барзан Леон 168
Барышников Михаил 209
Бах Иоганн Себастьян 21, 114, 171
Беллини Винченцо 33, 111
Бенуа Александр 48, 152, 185, 197, 210
Бетховен Людвиг ван 26—27, 57, 62, 85, 98, 100, 142, 159, 166, 169
Бизе Жорж 102, 153
Блок Александр 200, 205—206
Бородин Александр 197, 199
Бортнянский Дмитрий 114
Боттичелли Сандро 180—181
Брамс Иоганнес 202
Бродский Иосиф 208
Бунин Иван 207
Буффон Жорж-Луи Леклерк де 36
Буш Вильгельм 36
Вагнер Рихард 49—50
Ведель Артемий 114
Верди Джузеппе 86
Верн Жюль 35
Верхарн Эмиль 206
Волынский Аким 126, 142
Врубель Михаил 203

Всеволожский Иван 141
Гавликовский Николай 54
Гаевский Вадим 19
Гайдн Франц Йозеф 104,106
Ганслик Эдуард 114—115
Гарбузова Раиса 168
Гердт Павел 47
Гете Иоганн Вольфганг 85—86
Гитлер Адольф 207—209
Глазунов Александр 47—48,68,
196,201,207
Глинка Михаил 17, 37, 98—101, 128,176,191,195, 204, 209, 211
Глиэр Рейнгольд 140—141
Глюк Кристоф Виллибальд 143
Гоголь Николай 86,185,195
Голдвин Сэм 135
Голейзовский Касьян 72, 103, 206, 211

214

Гомер 86
Гончаров Иван 70
Гончарова Наталья 200, 205, 211
Гофман Эрнст Теодор Амадей 17, 36,57,86,150—152,156,160, 163
Грибоедов Александр 54
Григ Эдвард 202
Грин Александр 159
Гумилев Николай 206
Гуно Шарль 109, 111,175
Давыдов Владимир 86
Данилова Александра 61, 88, 128, 145,177,207
Данте Алигьери 44, 86, 199
Дворжак Антонин 202
Дебюсси Клод 28
Делиб Лео 202
Дерен Андре 181
Диккенс Чарлз 85
Дмитриев Владимир 143—144, 185, 206, 209
Добужинский Мстислав 210
Доницетти Гаэтано 33,92
Достоевский Федор 82, 109, 197—198, 200
Дриго Риккардо 47, 111, 128
Дункан Айседора 142, 184
Дюма-отец Александр 35, 150—152
Дюма-сын Александр 86
Дягилев Сергей 18—20, 27—28, 37,48-49,72,76,89,92,100, 132,144,147,152,177-183, 186, 198, 205—207
Екатерина II 39
Ефимов Николай 51, 61, 88, 128, 207
Жаколио Луи 35
Жевержеев Левкий 48—50, 205
Жевержеева Тамара 48—50, 88, 128, 207
Замятин Евгений 207
Засулич Вера 200
Золя Эмиль 85
Иванов Лев 128, 134, 138, 150, 160,203
ИвановаЛидия 88,127—128, 143
Ирвинг Роберт 105
Кандинский Василий 197
Караян Герберт фон 130
Качалов Василий 128
Кашкин Николай 55—56
Кейнс Джон Майнард 142
Кёрстин Линкольн 97, 136, 207, 209—210
Кистлер Дарси 132
Константин Николаевич, великий князь 60,65,118,169,171, 202
Копейкин Николай 49, 167
Корелли Арканджело 178
Коровин Константин 148
Костелянец Андрей 166
Кохно Борис 179—181
Краус Вернер 62
Крафт Роберт 176
Крученых Алексей 205
Кузмин Михаил 17—18, 57, 206-207
Купер Джеймс Фенимор 97
Кюи Цезарь 196

215

Лавровский Михаил 208
Ларионов Михаил 200
Ларош Герман 108—109, 125, 128,133,137,143,151,155, 161,190,196,198

Ленин (Ульянов) Владимир 197, 205
Лермонтов Михаил 53,84—86, 110,118,192,195,202—203
Линдер Макс 135
Лист Ференц 142, 199
Литке Александр 174
Литке Константин 174
Литров Назар 119
Лифарь Сергей 181
Лопухов Федор 61—62, 141—142, 145-147,159,185,206,208
Луначарский Анатолий 60
Лурье Артур 176
Макарова Наталья 181,208
Малевич Казимир 200,205,208
Малер Густав 202, 204
Мандельштам Осип 203, 205
Марджанов Константин 123
Мартине Питер 29
Массон Мишель 36
Матисс Анри 19, 181
Матюшин Михаил 205
Мейербер Джакомо 27
Мейерхольд Всеволод 48, 143—144,198,206
Мекк Надежда фон 38, 41, 55, 66, 74,76—77, 106, 113—114, 199—200
Мендельсон Якоб Людвиг Феликс 169
Мерклинг Анна 189
Мильштейн Натан 146,168
Милюкова Антонина 56,74,199
Минкус Людвиг 169
Михайлов Михаил 51, 142
Мопассан Ги де 85
Моцарт Вольфганг Амадей 33,37, 44-45,57,65,98-99,111—113,153,155,169-171
Мравинский Евгений 107—108, 211
Мунгалова Ольга 61
Мусоргский Модест 101, 186, 196, 198-200
Направник Эдуард 157
Нижинская Бронислава 184, 211
Нижинский Вацлав 183—184, 205
Николай II 51, 57
Николе Кира 130
Нуреев Рудольф 210
Павлова Анна 183,200
Пастернак Борис 203,210
Перголези Джованни Баттиста 112
Перро Шарль 141
Петипа Мариус 18—19,23—25, 47,52,103,135,138,141—142,146—151,158,162—163,169,182,184,187,197, 203
Петр I 43—44
Пикассо Пабло 13
Прокофьев Сергей 19,30,105, 144,178-180,203,207-209
Пуленк Франсис 207
Пушкин Александр 17,43—44, 53,64,84—86,116—119, 122—123,152,170,192,201
Равель Морис 19,28—29,173, 186,205,207, 211

216

Радлов Сергей 57, 166
Рахманинов Сергей 176—178, 180,182,198,203—204,207
Рерих Николай 198,205,209
Рид Томас Майн 97
Римский-Корсаков Николай 68, 98,109,112,142,166,186, 189,195-198,201-202
Роббинс Джерри 29
Романов Борис 72,102—103
Россини Джоаккино 33
Ростропович Мстислав 30
Рубинштейн Антон 68,130
Рубинштейн Николай 70—71, 125,197,201
Рузвельт Теодор 207
Руо Жорж 181
Савояров Михаил 140
Севинье Мари Рабютен-Шанталь де 36
Сен-Сане Камиль 124—125,167
Сергеев Константин 208
Сергеев Николай 146
Сибелиус Ян 127,142
Скрябин Александр 178,202, 204—205
Слонимский Юрий 145
Смирнова Елена 102
Собешанская Анна 169
Собинов Леонид 118
Соллертинский Иван 145,159—160
Софронов Алексей 155,197
Спиноза Бенедикт 85
Сталин Иосиф 209

Станиславский Константин 206
Стравинский Игорь 13, 17, 19—21, 28-30, 36-37, 41, 43-44, 59, 64, 79—80, 82—83, 89—92, 98, 109, 112, 114, 120, 123, 133, 136, 144, 147, 152-153, 158-159, 168, 171, 173—176, 180, 182, 184—187, 201, 204-212
Стравинский Федор 173—174, 201
Сулье Фредерик 35
Сю Эжен 35
Танеев Сергей 199, 204
Тарас Джон 29
Тастю Амабль 35
Татлин Владимир 209
Телеман Георг Филипп 28
Теляковский Владимир 182—183
Толлер Эрнст 57, 143, 166
Толстой Лев 82, 84—86, 196, 199, 201—203
Трепов Федор 200
Тургенев Иван 85, 195—196, 201
Уайльд Оскар 123, 190
Уланова Галина 208
Утрилло Морис 19, 181
Фаррелл Сьюзен 130—131
Феваль Поль 35
Фейдт Конрад 62
Фербенкс Дуглас 97
Фoa Эжени 36
Фокин Александр 205
Фокин Михаил 134, 142—143, 182, 184, 200, 205
Харт УИЛЬЯМ 97
Хачатурян Арам 209
Хейфец Яша 146
Хиндемит Пауль 167—168, 208
Хрушев Никита 210

217

Цветаева Марина 204
Чайковский Анатолий 75
Чайковский Модест 39, 56, 108, 124
Чекрыгин Александр 147
Челищев Павел 181, 210
Чехов Антон 85, 97, 201—203, 205
Чехов Михаил 128
Шагал Марк 202
Шанель Коко 76
Шатобриан Франсуа Рене де 36
Шекспир УИЛЬЯМ 86, 111, 152, 198
Шиллер Иоганн Фридрих 86, 122
Шопен Фридерик 103, 177
Шопенгауэр Артур 85
Шостакович Дмитрий 208—209, 211
Шоу Бернард 166
Штраус Рихард 202
Шуберт Франц 169
Шуман Роберт 22, 103, 109—111, 166, 169—170, 177
Эрбштейн Борис 145
Эрнст Макс 19, 181—182
Якулов Георгий 144, 207

Соломон Волков

Страсти по Чайковскому

Разговоры с Джорджем Баланчиным

Директор издательства

Ольга Морозова Маркетинг *Татьяна Киселева*

Менеджеры

Юлия Кручинова, Ольга Орлова

Техническое обеспечение

Александр Полторакин

Художественное оформление и макет

Дмитрий Черногаев

Редактор *Людмила Романова*

Корректор *Лидия Селюткина*

Верстка *Мария Терещенко*

Изд. лиц. № 071895 от 09.06.99.

Подписано в печать 10.08.01. Формат 84x108/32.

Бум. офсет. Enso Bulky. Гарнитура Newton.

Печать офсетная. Тираж 5000 экз.

Усл. печ. л. 5,31- Уч.-изд. л. 8,05.

Заказ №0111190.

Издательство Независимая Газета.

101000, Москва, ул. Мясницкая, 13.

E-mail: ngbooks@ng.ru

Отпечатано на MBS в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.