

*С любовью посвящаю эту книгу памяти
Джошуа и Кит Бартел*

Предисловие

Линн Гарафола

Множеству голосов в истории советского танца суждено было остаться немymi. Деятели искусства проводили в творческом безмолвии целые десятилетия, сохраняя при этом в сердце верность модернистским идеалам 1920-х годов. В числе таких смельчаков был и Л. В. Якобсон. Этот своенравный, но в то же время непоколебимый человек буквально был соткан из противоречий. В молодости Якобсон был модернистом, впоследствии он отбросил свои прежние убеждения, однако все равно продолжал борьбу за использование в балете нестандартных танцевальных движений (и это притом, что работал он с прославленными артистами советского балета). Он ставил танцы для ведущих советских театров, но на протяжении многих лет ему не давали создать свою собственную труппу. Когда же труппа наконец была создана, она стала уникальным явлением в послевоенном Союзе. Якобсон был евреем — первым, кто поставил танцевальные номера на еврейскую тематику в 1940-х годах, как раз в те времена, когда евреев клеймили «безродными космополитами» и обвиняли в «буржуазном национализме». Но несмотря на все это, Якобсон не собирался эмигрировать, даже тогда, когда эмиграция стала возможной. Он был глубоко ироничным человеком, и его не смущало даже то, что по одному лишь росчерку пера какого-нибудь цензора могла исчезнуть вся его работа. Им двигало неутолимое желание творить. Лишенный театра, он продолжал писать либретто; и даже на смертном одре Якобсон делился с женой планами на новый спектакль. Он занимался хореографией потому, что не мог иначе, потому что балет был единственным, что имело для него значение.

Вот об этом противоречивом человеке и пойдет рассказ в книге «Эффект разорвавшейся бомбы: Леонид Яacobсон и советский балет как форма сопротивления». Автор ее — Дженис Росс, преподавательница истории танцев Стэнфордского университета. Ее перу принадлежат две не менее значимые книги по истории американского твиста. Книга «Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education» («Уроки движения. Маргарет Х'Дублер и появление танца в американском образовании») 2000 года рассказывает об учительнице танцев, которая открыла первое в США отделение танцев в колледже. А книга «Anna Halprin: Experience as Dance» («Анна Хэлприн. Опыт как танец») 2007 года посвящена женщине-хореографу, экспериментирующей с идеей применения танцевального движения в лечебных практиках.

В своей последней книге Росс довольно далеко отходит от темы современного американского танца и приступает к изучению сложной и богатой истории балета XX века и не менее сложной истории пластических искусств в Советском Союзе. В этом увлекательном исследовании, сфокусированном прежде всего на творчестве Яacobсона, автор показывает жизненный путь балетмейстера сквозь призму множества идеологий, которые влияли на артиста и критиком которых он выступал. Мы видим его художником, гражданином, человеком высоких принципов. Он был «диссидентом», как называет его Росс, боролся с цензорами и бюрократами в сфере культуры, «ставил оппозиционные спектакли, используя лексику абсолютной покорности народной власти».

В 1920-х годах Яacobсон активно отстаивал свои взгляды как певец пролетариата, творец новой советской жизни. Но вслед за 1920-ми пришли 1930-е, идеология стала меняться. Балеты один за другим приходилось представлять перед кривым зеркалом идеологии. Затем стали исчезать интеллектуалы и художники. В те годы Яacobсон поставил относительно мало спектаклей на профессиональной сцене. Большую часть своей хореографии он показывал только ученикам и, соответственно, не попадал под пристальный взгляд идеологического контроля. К тому же он был

сослан на периферию — насаждать в провинции столичную культуру балета. (С начала 1930-х годов подобный советский популизм шел рука об руку с империализмом.)

До середины 1940-х годов Якобсон вел себя как образцовый советский деятель искусств. Да, он был евреем, но при этом он не пытался изменить траекторию своей карьеры; еврейство было лишь одной из сторон его идентичности. Когда же в конце 1940-х годов евреи попали под прицел антисемитской кампании, положение Якобсона пошатнулось. Он был объявлен «космополитом» и в 1951 году уволен из Кировского театра, буквально через пару недель после того, как его спектакль «Шурале» получил Сталинскую премию. Тем временем в обществе усилились нападки на «формализм» и приемы художественной выразительности. Лишь малая доля послевоенных постановок Якобсона дошла до сцены. Другой бы давно отчаялся, но Якобсон не сдавался. Как пишет Росс, он «все более изощрялся в игре с тоталитарным дискурсом, пытался справиться с этой удушливой атмосферой идеологической камеры, в которой оказались теперь артисты». Якобсон обладал героизмом истинного сопротивленца.

Несмотря на все ограничения, балетмейстер продолжал работать с тем же напором. В Кишиневе, где нацисты истребили все еврейское население, он поставил серию еврейских танцев для молдавского народного ансамбля. Их исполнение должно было помочь сохранить «исчезающую культуру». В этой серии он использовал особую технику, вдохновленную танцами Айседоры Дункан, которым еще продолжали обучать в Москве в конце 1940-х годов. Но самым важным его проектом в 1950-х годах, несомненно, был балет «Спартак». Спектакль этот был поставлен по либретто, написанному Н. Д. Волковым, а музыку сочинил А. И. Хачатурян — композитор, лично дирижировавший балетом в течение почти десяти лет. Это был по-настоящему значимый заказ, получить который Якобсону удалось лишь после того, как в 1953 году умер Сталин, а позже директором театра имени Кирова стал Ф. В. Лопухов.

Хотя «Спартак» и пользовался успехом на родине, за рубежом его ожидал провал. Именно этот спектакль открыл сезон гастро-

лей Большого театра в Нью-Йорке в 1962 году, и тут же он оказался встроен в дискурс холодной войны. Алан Хьюз из газеты «New York Times» и Уолтер Терри из «New York Herald-Tribune» моментально набросились на постановку, назвав ее скучным помпезным зрелищем с безумной хореографией. Яacobсон был подавлен — ведь ему впервые разрешили покинуть пределы Советского Союза. Он не был в Нью-Йорке с 1920 года и надеялся укрепить, благодаря американским овациям, свое шаткое положение на родине. Теперь же его мучители получили в руки козырь. В тот день, зайдя в гримерку Майи Плисецкой в старой доброй «Метрополитен-опере», Яacobсон расплакался.

Во время оттепели, последовавшей за смертью Сталина, общество получило чуть больше интеллектуальной и художественной свободы. Была издана книга А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962), в концертных залах и на сцене стали звучать произведения ранее запрещенных композиторов. Историки обратились ко вновь разрешенному периоду модернизма; а Леонид Яacobсон поставил «Клопа» (1962) — балет на тему сатирической пьесы героя своей юности, великого поэта В. В. Маяковского. Еще через два года балетмейстер решает заняться темой первых советских лет и ставит балет «Двенадцать» по мотивам одноименной поэмы А. А. Блока, написанной в 1918 году. В обоих произведениях Яacobсон использует новую пластику, он наполняет танец настоящей искренностью, а также жестокой иронией, вдребезги разбивающей представление о том, что балет — это сугубо академический жанр. Однако оба спектакля были восприняты как ярая антисоветчина, высмеивающая революцию и нападающая на бюрократов и культурное руководство. «Двенадцать» сняли сразу же после премьеры, а балет «Клоп» Яacobсону все же удалось показать еще один раз, но уже силами своей собственной труппы и лишь после бесконечного препирательства с цензорами.

Разрешение на эту новую постановку балетмейстер получил лишь в 1969 году, когда оттепель в Советском Союзе сменилась периодом застоя. Яacobсону было уже за 60, но он был полон творческой энергии. Впервые начиная с 1920-х годов в России

появился театр, созданный хореографом. Название «Хореографические миниатюры» было дано балетной труппе потому, что сам Якобсон всегда предпочитал малую форму. Оставшиеся шесть лет своей жизни он посвятил постановке множества новых спектаклей, а также воскрешению своих старых работ. Сложись обстоятельства несколько иначе, рассуждает Росс, Якобсон мог бы заслужить славу своего современника Джорджа Баланчина.

В каком-то смысле Якобсон всегда был типичным советским художником, четко следовавшим за либретто с персонажами, укорененными в конкретном времени и пространстве, с написанной по заказу партитурой и роскошными декорациями. Однако видно, что при всем этом он выбивался из общей картины. В то время как все превозносили «объективную реальность», он слушал голос своего воображения: ставил балеты, открывающие субъективную точку зрения на мир. В своих язвительных спектаклях он показывал не героев советского общества, а маргиналов, возрождал традиции еврейских местечек, поставив цикл еврейских танцев, и это как раз тогда, когда антисемитская кампания была в самом разгаре. Он навсегда остался в 1920-х, во времени, когда советский художник мог оставаться национальным, когда царил модернизм и ставились первые бессюжетные балеты. Именно в то далекое десятилетие Якобсон впервые перешагнул порог балетного класса и нашел там свое призвание. Тот балетный класс и бесконечное множество других стали его жизнью. Там он жил и работал, там он нашел свою супругу и своих друзей. Там он создал целый блок прославленных постановок, в которых отражалось состояние советского общества. Дженис Росс в своей книге «Эффект разорвавшейся бомбы» открывает нам неизвестную историю смелого художника, показывает, что балет может обладать силой, способной противостоять деспотии, и вселять надежду в тех, кто мечтает о лучшем будущем.

Благодарности

В первую очередь я должна поблагодарить Ирину Якобсон, вдову Леонида Якобсона, которая подарила мне свои воспоминания и дружеское отношение, открыла свои архивы, позволила посещать репетиции, щедро поделившись всем, что она привезла на Запад из личных архивов своего покойного мужа. Это были видеозаписи его танцев, опубликованные и ранее не публиковавшиеся работы, письма, фотографии, программки и газетные вырезки. Она охотно соглашалась на бесчисленные интервью, совместные обеды и телефонные разговоры в течение более чем 15 лет моей работы над этой книгой. Она разрешила мне снимать ее, когда она заново ставила «Вестрис» и «Па-де-катр» Якобсона, и наблюдать, как она учила и тренировала танцовщиков Сан-Францисского балета и Гамбургского балета. Ее сестра, Анна Климентенко, бывший профессор Академии наук в Москве, бескорыстно переводила для меня материалы, а когда Ирина с возрастом стала предпочитать общение на русском языке, Анна безропотно и неустанно переводила для нас.

Я в огромном долгу перед Линн Гарафолой за ее пронизательную критику ранних черновиков рукописи и за ее проникновенное предисловие. Тим Шолл, Марион Кант, Минди Алофф и два анонимных читателя также высказали содержательные замечания. Я особенно благодарна Энн Дейли, которая оказывала мне существенную поддержку в моменты, критические для жизни этого проекта. Я очень признательна многим людям, чья работа и жизнь пересекались с Якобсоном и его замечательной хореографией и которые щедро поделились со мной своими воспоминаниями. Это Нина Аловерт, Михаил Барышников, Михаил Бреслер, Софья Бреслер, Никита Долгушин, Владимир Зензинов,

Наталья Зозулина, Татьяна Квасова, Грета Леверт, Ольга Левитан, Юрий Любимов, Наталия Макарова, Алла Осипенко, Дарья Павленко, Валерий Панов, Галина Панова, Венди Перрон, Юрий Петухов, Майя Плисецкая, Евгения Попова, Анатолий Пронин, Александр Сергеев, Валерий Сергеев, Елизавета Суриц, Надя Тимофеева, Хельги Томассон, Андриан Фадеев, Шарль Франс, Ида Эйдельман и Борис Эйфман. Я благодарю фотографов, которые разрешили мне использовать их работы: Нину Аловерт, В. Никитина, Анатолия Пронина, Татьяну Рыбакову и Владимира Зензинова. Я также выражаю признательность замечательным переводчикам и исследователям, которые помогли мне: Марине Бродской, Сергею Лаврентьеву, Нине Лускин, Рут Ришин и Евгении Родиной.

Я выражаю особую благодарность Любише Матичу за его тщательные и неустанные исследования, переводы и проверку фактов в заключительные годы работы над проектом, а также Эмили Хайт за ее помощь в многочисленных деталях, включая подготовку рукописей и фотографий. Я очень благодарна директору и архивариусам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве, Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Российского государственного архива литературы и искусства, архива Мариинского театра, библиотеки Большого театра, архива Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Леонида Якобсона, а также Отделу танца Джерома Роббинса Нью-Йоркской публичной библиотеки и Музею перформанса и дизайна Сан-Франциско за предоставленный доступ к их архивам. Глен Уорти, специалист по оцифровке отдела гуманитарных наук в библиотеке Стэнфордского университета, помог организовать перевод хрупких VHS-кассет Якобсона на DVD-диски и сканирование фотографий Якобсона. Спасибо также Уоррену Хеллману и Мемориальному фонду еврейской культуры, которые оказали щедрую поддержку моим первым исследованиям творчества Якобсона.

Я хотела бы выразить глубокую признательность Стэнфордскому гуманитарному центру и особенно его директору Арону

Родригу за стипендию в 2012/13 учебном году, которая дала мне время для исследований и проверки идей в кругу замечательного сообщества ученых. Стипендия Фулбрайта в Израиле в 2010–2011 годах также сыграла решающую роль в завершении этого проекта, позволив мне провести последний раунд интервью с Ириной Якобсон, ее сестрой Анной Климентенко и евреями из бывшего Советского Союза, ныне живущими в Израиле, которые живо помнят Якобсона.

В заключение я не могу не выразить свою благодарность моим редакторам в издательстве Йельского университета, прежде всего Стиву Вассерману за его веру в достоинства проекта, Сюзан Лэйти, Джули Карлсон за ее мастерское редактирование и Эрике Хансон за руководство моей работой над рукописью и фотографиями. Выражаю благодарность и любовь моей дочери Майе, моему покойному сыну Джошу и моему мужу Киту, который умер от рака как раз во время редактирования этой рукописи. Я выражаю им свою последнюю и вечную благодарность за их любовь и поддержку на протяжении многих лет.

Введение

Большой театр сильно пострадал при бомбежке во время Второй мировой войны, однако ложа И. В. Сталина осталась нетронутой. Прямо напротив сцены всегда находилась отделенная от публики, обитая бархатом величественная Царская ложа, сооруженная еще при строительстве театра в 1824 году. Это была своего рода «сцена» для главы государства напротив основной сцены. Сталин же в 1936 году переоборудовал для себя незаметную боковую ложу, к которой примыкали дополнительные скрытые от глаз помещения. Там, за занавесками, находился его кабинет с бетонными стенами, отделанный в серых тонах: бюро, стул и, как говорят, окошко из пуленепробиваемого стекла. Из-за слухов о пуленепробиваемом стекле сталинскую театральную ложу стали называть «сталинским стаканом», поскольку возникало впечатление, будто сам товарищ Сталин был лишь смутным отражением внутри собственного стакана. Но этот образ якобы необходимого между зрителем и исполнителем счита рождает четкую метафору, благодаря которой мы можем понять, насколько рискованным предприятием являлся балет при сталинизме, причем как для тех, кто его смотрел, так и для тех, кто танцевал. При Сталине даже запретили традиционный ритуал кидания букетов на сцену во время заключительных поклонов. Вместо этого цветочные подношения складывались в большие корзины, тщательно проверялись, а затем специальное должностное лицо в форме выносило их на сцену [Parker 1962]. Каждый спектакль проверялся перед показом многочисленными правительственными комитетами, и тот факт, что даже заключительные поклоны были сведены к единой официально одобренной процедуре,

лишний раз подчеркивает, насколько власть контролировала общение артистов с публикой.

Таким был мир, доставшийся в наследство молодому Леониду Якобсону, — мир, который сформировал его, наполнил, мир, который то мешал, то помогал ему на его бунтарском пути. В сущности, в Большом театре искусство и политика служили друг другу уже десятки лет. Именно здесь после Октябрьской революции В. И. Ленин объявил о рождении Советского Союза. Большой театр был назван тогда «официальным лицом коммунистической утопии»¹. Все это наложение политики и героизма на пространство сцены и творчество лишь усилилось и стало более сложным в эпоху сталинизма. Якобсону, с его несгибаемым оптимизмом, удалось выжить и не сломаться, другими же в подобной атмосфере овладевало тихое отчаяние. Среди героических деятелей искусства, боровшихся с машиной тоталитаризма, хореографов, а уж тем более балетмейстеров, не называют почти никогда. Когда речь заходит о периоде холодной войны, чаще всего вспоминают артистов — героев-невозвращенцев. Тех же, кто ставил эти танцы, почти никогда не рассматривают как способных на бунтарство. Однако именно балетмейстеры в то самое послевоенное время объявили на Западе о расширении границ искусства, об отречении от старых традиций, и необходимости стать на путь новаторства — обо всем, что Запад обычно с гордостью приписывает демократии.

История Леонида Якобсона — это сокровенная, но грандиозная сага о непокорном гении, показывающая, что Западу вовсе не принадлежало эксклюзивное право на эксперименты в области танца в первые годы холодной войны и что не только артистам-невозвращенцам удавалось избегать в СССР государственного контроля в искусстве. В период, когда радикальные американские балетмейстеры — модернисты и постмодернисты заявляли о необходимости свести танец к его сухой, ненарративной сути, в СССР, в спектаклях Якобсона для Большого и Кировского

¹ Shuster S. Raising the Barre: Moscow's Bolshoi Theatre Gets a \$700 Million Make over // Time. 2011. 29 October.

театров, имели место аналогичные стремления разорвать с традицией прошлого. В этой книге балетмейстеру возвращается отобранный голос. Кроме того, я излагаю новый взгляд на то, какую уникальную культурную работу осуществляет танец (искусство, построенное на движении тела), фиксируя вытеснение и культурное изгнание — в данном случае это касается советских евреев. Якобсон никогда не считал себя политическим художником, но его самые известные постановки можно назвать политическими. Балеты Якобсона приводили в ярость советскую власть, вынуждали ее запрещать премьеры. Его постановки порождали дискуссии, их запрещали, спрос на билеты был такой, что мест в театрах не хватало. Благодаря личному обаянию, балетмейстеру, которым двигала страсть к своему ремеслу, чудом удавалось работать в годы сталинского террора. Он хитро и осторожно шел на уступки, зашифровывал в своих спектаклях послания, доступные лишь малой части угнетенного советского общества.

Танец в работах Якобсона предстает чрезвычайно скрытным видом искусства. С первого взгляда балет может казаться нежным и благожелательным, но за всем этим скрывается агрессивная эстетика, способная пошатнуть равновесие. В этой книге мы проследим, как получилось, что Якобсон подвергся цензуре за попытку привнести еврейскую тематику в один из самых взлелеянных западных идеалов — в чистое, нетронутое культурой тело российского артиста классического балета Большого и Кировского театров. Мы зададимся вопросом, как удалось Якобсону выжить в СССР, а заодно вспомним о том, насколько глубоко проникали в то время в культуру политические силы. Внимательный читатель обнаружит, что политические интриги вокруг балета отнюдь не закончились при дворе Людовика XIV.

Эта книга явилась результатом более чем десятилетних исследований, проведенных в США, в России и в Израиле. Целью этих исследований было понять, каким образом балет стал настолько большой угрозой для советских властей, что они постоянно отменяли спектакли Якобсона, подвергали его произведения цензуре, но при этом ни разу не попытались уничтожить балетмейстера или сослать его в ГУЛАГ. И я надеюсь, что, прочтя эту

книгу, читатели откроют для себя неожиданный факт, что в тяжелые времена балет становится жизненно важной территорией отваги и красоты, а художник способен произвести на свет важное, дерзкое творение, даже не имея возможности выбирать тему и стилистику своих произведений.

«Эффект разорвавшейся бомбы». Так в России описывают влияние нового балета Яacobсона на советскую эпоху. В этой фразе сквозят страх и удивление. Она несет в себе ощущение риска и волнующей неопределенности, которую вызывали у зрителей балеты Леонида Вениаминовича, даже несмотря на то, что многим его замыслам не суждено было осуществиться из-за напряженных отношений с властями. Обратившись к тем разнообразным субверсивным элементам, которые заложил в свои постановки Яacobсон, мы увидим успехи и провалы балетмейстера в интеллектуальном, историческом и театральном контексте.

Жизнь Яacobсона ознаменована судьбоносными историческими вехами: голод и лишения послереволюционной России совпали с его подростковым возрастом, а время его превращения в главного авангардного хореографа приходится на 1930–1940-е — годы сталинских репрессий. Балетмейстер продолжал работать и во время хрущевской оттепели, и во время стагнации экономики в брежневский период застоя, до самой своей смерти в 1975 году. Яacobсон десятилетиями упрашивал власть дать ему возможность создать собственную труппу, которую он получил только в последние годы своей жизни.

То, что все эти бурные годы Яacobсон не переставал ставить смелые, провокативные в культурном и социальном плане спектакли, свидетельствует, что культура (и особенно балет) занимала в советском тоталитарном государстве исключительно важное место. Кроме того, исследование жизни и творчества хореографа дает нам возможность украдкой взглянуть на то, как откровенно может политика осуществлять контроль над творчеством в авторитарной системе. Разрешенные, а в особенности цензурированные и запрещенные к постановке спектакли великого балетмейстера дают нам возможность увидеть, что танец одновременно может быть и восхвалением, и вызовом режиму.

Леонид Якобсон родился в Санкт-Петербурге в 1904 году. Он был внуком известного еврейского скрипача, игравшего в оркестре Императорского балета, что давало семье право жить в городе, хотя обычно это евреям не позволялось. В этом же городе прошла вся жизнь балетмейстера, который вступил на свой творческий путь в период расцвета экспериментального искусства 1920-х годов, вскоре внезапно прервавшегося борьбой с формализмом и ростом консерватизма 1930-х годов. Отчасти уникальность истории Якобсона заключается в его верности радикальной эстетике того раннего периода экспериментов. Но еще более невероятным выглядит то, что он хранил эту верность в атмосфере, весьма далекой от модернизма: ведь советское искусство должно было быть простым, жизнеутверждающим, должно было нести в себе ясное послание, доступное широким массам трудящихся. Те российские хореографы-новаторы 1910–1920-х годов, которые успели уехать из СССР до закрытия границ (Джордж Баланчин, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Бронислава Нижинская), продолжали развивать идеи модернизма. Но внутри Советского Союза ситуация трагическим образом изменилась. Ограничения, наложенные на балетмейстера контролирующими органами партии, заставляли его зашифровывать модернистское новаторство с помощью нового лексикона традиционных движений *danse d'école*². Для других модернистов, оставшихся в Советском Союзе, — Ф. В. Лопухова, К. Я. Голейзовского — все закончилось в 1930-х годах с первыми запретами хореографической деятельности.

Но Якобсон не сдался. Он оставался верен модернизму вплоть до 1970-х годов. В своих многочисленных балетах малой формы под названием «балетные миниатюры» он использует гротеск, атлетические движения, пантомиму, создает ясные прозрачные нарративы на социальную, эротическую или театральную тематику. Якобсон всегда предпочитал, чтобы к его постановкам

² *Danse d'école* — это чистый академический стиль классического балета, основанный на принципах, заложенных Бошаном, Блазисом и их последователями.

была написана своя партитура. Он полагал, что выразительная музыка порождает в артисте соответствующее движение. В балете «Спартак» (1956, 1962), который является одним из самых известных полномасштабных произведений Яacobсона, он больше не использует традиционные для классического балета пуанты и поддержки, выводит на сцене цельных психологически оформленных персонажей. Другое произведение, «Экзерсис XX» (1972), вообще тяготеет к полной абстракции. В 1969 году Яacobсон основал «Хореографические миниатюры» — первую с 1920-х годов советскую труппу, в репертуаре которой были произведения лишь одного хореографа.

Великий балетмейстер пришел в балет сравнительно поздно. В 1921 году он начал учиться танцу у знаменитого характерного артиста балета А. И. Чекрыгина. Несмотря на то что Яacobсон был уже не ребенком, Чекрыгин согласился взять его в свою балетную школу в Петрограде. После трех лет интенсивного обучения Яacobсон перевелся в бывшую Императорскую балетную школу, переименованную теперь в Ленинградское хореографическое училище. Там он сначала учился на вечерних, а затем на дневных курсах у В. И. Пономарева и В. А. Семенова. Окончив училище, Яacobсон был принят в кордебалет Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ), как назывался в 1920-х и в начале 1930-х годов бывший Императорский Мариинский, будущий Кировский театр. Некоторое время будущий балетмейстер танцевал в кордебалете, а в 1933 году стал уже солистом театра. Крепкий и подтянутый, Яacobсон прекрасно прыгал и обладал хорошей телесной координацией. Лучше всего ему давались комические и полухарактерные роли. Но уже в самом начале карьеры Яacobсон больше интересовался хореографией, чем самими выступлениями. Особенно восхищал будущего балетмейстера Фокин с его поисками естественной выразительности, поисками движения, выходящего за рамки классического балета, поисками драматического и стилистического единства.

В 1930 году Яacobсон поставил свое первое большое произведение — второй акт балета «Золотой век» на музыку Д. Д. Шостаковича. Следуя революционному духу того времени, он старался

сделать тему и лексикон балета как можно более современными: добавил в свою хореографию нетанцевальные движения, взятые из атлетики и акробатики. Якобсон работал хореографом Кировского театра с 1942 по 1950 и с 1956 по 1975 год. С 1933 по 1942 год он был балетмейстером Большого театра в Москве. Несмотря на политические и экономические трудности, Якобсон был невероятно плодовитым автором; за свою жизнь он поставил 178 спектаклей на различные темы (в том числе и «миниатюры» — портретные хореографические зарисовки часто по три-пять минут). Якобсон очень ценил модернистскую эстетику неопределенности, часто импровизировал на репетициях, подгонял отдельные фразы и движения под конкретного артиста. Его художественные находки нередко производили эффект громких политических высказываний.

Ограничения, накладываемые советскими цензорами, не пугали Якобсона. Он воспринимал их как вызов, и то, что он в результате предъявлял публике и артистам, было довольно далеко от преобладающей в СССР эстетики. Он не собирался прогибаться под правительственные указы и никогда не ограничивал свои художественные возможности. Так что, несмотря на всю напряженность в отношениях с властью, его постановки появлялись и становились важными свидетельствами культурного сопротивления как во время сталинских репрессий, так и в период оттепели, в 1950–1960-х годах. В балетах Якобсона можно увидеть и нарративные, и абстрактные черты, что дает нам возможность иначе взглянуть на модернизм, который зародился в начале XX века в России и получил свое развитие на Западе. Поставив под вопрос форму и содержание балета, стараясь переосмыслить его социальное значение, Якобсон старался сохранить новаторские наработки начала XX века в отношении движения. К примеру, у него часто встречается позиция ног с параллельными стопами, сведенными вместе носками, встречаются поддержки под необычными углами, движения на полу — все это, несомненно, бросало вызов советским идеологам. Балет был для Якобсона видом политического дискурса, перемежающегося социальными вызовами. В то же время он стремился раскрыть в танце свою культурную индивидуальность, в частности угнетенную иден-

тичность советского еврея. Бóльшая часть постановок Яacobсона воспекает обновление, авторское видение, свободу отдельного голоса, ставшего целью и средством. Но балет Яacobсона выходит за пределы сугубо эстетики и еврейства. Отважный балетмейстер не боится рисковать и проблематизирует роль тела танцора — и это в годы самых жестких репрессий и тоталитарного контроля. Он использует спектакли для того, чтобы вывести запрещенные культурные идентичности, для сопротивления пропагандистской повестке, закладывает почву для того, что станет в 1990-х годах ростком нового российского танца.

За пределами России мало кто слышал о Леониде Яacobсоне — ведь все его творчество развернулось в тоталитарном государстве, которое не заботилось о том, чтобы сохранить архив его хореографических трудов, или о том, чтобы эти знания дошли до западного мира. Именно этот пробел я надеюсь исправить своей книгой. Сама я узнала о Яacobсоне в 1970-х годах; я была в то время начинающим балетным критиком. Временами я видела короткие, неявные упоминания о еврейском хореографе, работающем в СССР, о единственном человеке, который ставит действительно интересные современные танцы. Когда в начале 1970-х годов из СССР бежали Н. Н. Макарова и М. Н. Барышников, когда в 1974 году в Израиль уехал В. М. Панов, в англоязычных публикациях появилось больше упоминаний о Яacobсоне. Затем в 1981 году в списке знаменитых советских евреев-отказников, сформированном организацией «San Francisco Bay Area Council for Soviet Jewry», появилось имя вдовы Яacobсона — Ирины.

В 1985 году я услышала от друга, преподававшего в Балетной школе Сан-Франциско, что у них стала преподавать знаменитая русская балерина. Друг сказал, что это вдова знаменитого русского хореографа и протеже легендарной русской балерины и педагога А. Я. Вагановой. Как только я поняла, что речь идет о вдове Яacobсона, я тут же решила записать с ней интервью. При нашей первой встрече Ирина как раз закончила репетировать с Натальей Макаровой, и та любезно согласилась побыть переводчиком во время нашего интервью. Так началась эта удивительная история. За эти 25 лет было много разговоров, бессчетное

количество интервью с теми, кто знал самого Яacobсона, а также с теми, кто хорошо разбирается в его творчестве. Я побывала на уроках и репетициях Ирины в США, в Германии, в Израиле и в России; я просмотрела множество дошедших до нас фотографий и видео из ее личной коллекции, изучила письма и неопубликованные тексты Яacobсона. В 2010 году Ирина передала мне свои архивы, а я, в свою очередь, подарила их библиотеке Стэнфордского университета.

Все эти годы, пока у меня выходили статьи о Яacobсоне, издатели задавали мне один и тот же вопрос: почему я не цитирую того, что пишут о нем современные российские критики и журналисты? Но когда я попыталась возвратить балетмейстеру то место в истории, в котором ему было отказано, то столкнулась с фактом двойной потери. Не только сами танцы не подлежали восстановлению из-за того, что они были запрещены, — не осталось никаких данных и о том, как воспринимала их критика, как реагировали на них современники и эксперты. По сути, при жизни Яacobсона советская власть не разрешала писать монографии, очерки, снимать фильмы ни о нем, ни о его творчестве. До самой смерти балетмейстера в 1975 году его имя никогда не попадало на страницы крупнейших газет, да и после смерти Яacobсон не получил даже официального некролога. Но чем больше старалась советская власть преуменьшить заслуженное им признание, тем глубже она увековечивала память о нем среди тех, кто танцевал в его спектаклях или хотя бы видел их. И люди эти шепотом рассказывали о смелости необыкновенного артиста, не только не побоявшегося поднять голову, но и не склонившего ее в самое опасное время. Моей целью было не просто проследить удивительный путь, которым прошел Яacobсон, но и показать, как вообще развивался советский балет, несмотря на все сложности политической обстановки в стране, показать странности и благородство, наполнявшие жизнь советских граждан при коммунистической власти.

Глава 1

Балет и власть

Леонид Якобсон в Советской России

Уже с самых первых своих шагов в искусстве Якобсон стремился как можно смелее, необычнее и разнообразнее трансформировать и изменять, варьировать движения классического танца. Поставленный им на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова спектакль «Хореографические миниатюры» явился как бы утверждением свободы и многообразия танцевальных и пластических средств.

*Б. Львов-Анохин. О балете.
Балетмейстер Леонид Якобсон (1975)¹*

В трехминутном фрагменте черно-белого телефильма запечатлен удивительный диалог двух самых необычайных и самых преследуемых в Советском Союзе артистов балета 1960-х годов: уникального хореографа Леонида Якобсона и молодого виртуоза театра имени Кирова — Михаила Барышникова. Они сидят в гримерке Большого театра перед зеркалом (одному — 65, другому — 21), и Барышников отрабатывает мимолетный жест из сольного номера «Вестрис», созданного Якобсоном специально для него в 1969 году. Раз за разом подносит хореограф ладонь с растопыренными пальцами к лицу, затем резко сжимает пальцы в кулак, как будто срывая с себя воображаемую маску.

¹ Главная редакция музыкальных программ, Ленинградское ТВ, 1975. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AypYmC9_gVE&t=318s (дата обращения: 03.11.2023).



Рис. 1. Барышников и Якобсон за кулисами Международного конкурса артистов балета в Большом театре, Москва, 1969 год. YouTube

И всякий раз одновременно с движением руки меняется выражение его лица. Взмах — и рыдания, сотрясавшие тело, обрываются внезапным спокойствием. Один лишь жест — и от пережитых эмоций не остается ни малейшего следа ни в лице, ни в теле. Барышников, на котором толстый слой грима, жаркое трико и вычурный фрак, одетый специально для изображения танцора XVIII века Огюста Вестриса, внимательно следит за Якобсоном². Он в точности повторяет все движения пожилого

² По словам вдовы хореографа Ирины Якобсон, репортеры могли свободно заходить в гримерку перед выходом артистов на сцену, а Якобсон нередко появлялся за кулисами, чтобы отработать с Барышниковым последние штрихи (интервью Дженис Росс с Ириной Якобсон. 4 ноября 2011 года. Хайфа, Израиль. Неопубликованное интервью из архива автора).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru