

БАЛЕТ: КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена анализу понятия «классическое наследие» в балетном театре. Анализируются различные позиции по отношению к идее подлинности и аутентичности в классическом балете. Эта проблема является одной из наиболее актуальных, так как сохранение наследия и по сей день представляется первостепенно важным в хореографическом искусстве. Опыт обращения с классическим наследием обогащался с годами, и способы, с помощью которых это происходило, иногда являлись взаимоисключающими. Автор приходит к выводу, что тема подлинности и по сей день остается открытой.

Ключевые слова: классическое балетное наследие, проблемы подлинности, хореография, балет, М. Петипа.

BALLET: CLASSICAL HERITAGE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the analysis of the concept of “classical heritage” in the ballet theater. During the analysis, the article examines various positions in relation to the idea of authenticity and authenticity in classical ballet. This problem is one of the most urgent, since the preservation of heritage, and to this day it seems to be of paramount importance in the art of choreography. The experience of dealing with the classical heritage has been enriched over the years and the ways in which this happened were sometimes mutually exclusive. Analyzing the various approaches of choreographers to the classical heritage and its interpretation, the author concludes that the topic of authenticity remains open to this day.

Keywords: classical ballet heritage, problems of authenticity, choreography, ballet, M. Petipa.

Понятие «классическое наследие» в балетном театре возникло поздно. Предпосылки наметились в первом десятилетии XX века, когда старый балет столкнулся с новым и возникла эта оппозиция. «Новое» провозглашала Айседора Дункан и те хореографы-новаторы, которые впечатлились ее открытиями и решили продолжить их на ниве традиционного балета.

Дункан намеревалась этот балет вытеснить, подменить его своим «свободным танцем». «Новаторы» М. Фокин, А. Горский, следовавшие за ними поколения хореографов решили преобразовать имевшийся балет на базе новых идей, напитав жизненными соками, приблизив к современности. Спектакли М. Петипа и Л. Иванова, вершина хореографического искусства XIX века, вскоре оказались в странном положении переживших себя: воспринимались многими принадлежностью прошлого, уходящей эпохи. Накопленное балетом предшествующей поры тем не менее питало репертуар, делало сборы, обеспечивало финансовое благополучие театра. Оно служило основой, фундаментом, но поначалу в значительной мере недооценивалось.

Тому были объективные причины: уклад феодальный сменялся капиталистическим. В театральном искусстве конца XIX века происходили кардинальные перемены, своеобразная «революция». Завершалась эпоха театра, выросшего на основе придворного, призванного развлекать высшие слои общества, прежде всего аристократов, знать. Царила система Императорских театров, с присущей ей практикой абонементной продажи лож, становящихся индивидуальной собственностью на весь сезон.

Тем временем процесс демократизации зрительного зала набирал силу. Новые зрители постепенно приобщались к уже существовавшей театральной культуре, но у них были и свои особые интересы. Появилась потребность преобразования театра, балетного в том числе. Системе императорских театров противостояли частные антрепризы, более свободные в выборе репертуара, тяготевшие к тому, чтобы откликнуться на запросы демократической публики, тем самым привлечь ее. Их достоянием была провинция. В 1882 году монополия Императорских театров в Петербурге и Москве была отменена. Частная антреприза хлынула в столицы.

В театральном искусстве России наступила эпоха перемен. Обновление началось именно с частных антреприз: достаточно вспомнить Московскую частную русскую оперу С. И. Мамонтова (1885), Московский Художественный театр, созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко (1898). Дерзкие идеи постепенно проникали и в Императорские театры. Преобразования коснулись даже Мариинского и Большого: директором императорских театров был назначен князь С. М. Волконский (1899–1901), сторонник театральных реформ, в будущем адепт идей Э. Жака-Далькроза и Ф. Дельсарта в России. Несмотря на кратковременность пребывания на этом

посту, он привнес с собой вкус к преобразованиям. Это он назначил Горского главным балетмейстером Большого театра, определив на десятилетия судьбы московского балета, и, по сути, стал «крестным отцом» гения — театрально-го деятеля мирового масштаба С. П. Дягилева, во многом предвосхитившего своими начинаниями развитие искусства XX века.

Следующий директор Императорских театров В. А. Теляковский (1901–1917), в прошлом кавалерист, внедрял реформы решительней предшественника. Он по-военному жестко порывал с прошлым, пренебрегал преемственностью. Великий Петипа, царивший на петербургской сцене полвека, возглавлявший балетную труппу более тридцати лет, был грубо изгнан из театра в 1903 году. Но спектакли его жили. Параллельно создавался новый репертуар. Фокин и Горский противопоставляли свои опыты сложившейся практике балета. Господству классического танца был положен конец. Предлагалось искать новые формы пластики, каждый раз иные, соотносясь с темой спектакля и воплощаемой эпохой. Провозглашалась необходимость многообразия жанров. На смену многоактным обстоятельным спектаклям пришли преимущественно камерные, одноактные.

Идеи рождавшейся режиссуры проникли и в музыкальный театр. Спектакль стали рассматривать как единое художественное целое: каждый компонент подчинялся центральной идее. Революционный переворот произошел в оформлении: в театр пришли передовые художники-станковисты А. Васнецов, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Врубель, А. Головин, В. Коровин, В. Серов, Е. Лансере. Роль художника чрезвычайно возросла: иногда он становился инициатором, а то и сценаристом нового спектакля (как Бенуа).

Эксперименты в балетном театре обостряли споры о путях развития танцевального искусства, но далеко не всегда рождавшееся новое становилось гарантом устойчивого успеха. Погоня за новизной, нередко скандальной, стала основой программы Сергея Дягилева и его Русских сезонов. Они всколыхнули мир, впервые вызвали жгучий интерес к нашему отечественному искусству, который вскоре превратился в моду на все русское, даже одежду и фамилии. Балет потряс зарубежных зрителей как искусство живое и современное (при том, что их собственное искусство в этой сфере деградировало, утратило лидирующие позиции, переродилось в жанр чисто развлекательный, лишенный значительного содержания). Благодаря начинанию Дягилева интерес к угасавшему за рубежом балету вспыхнул с новой силой.

Параллельно веяниям нигилистическим, отрицанию перспективности найденного в прошлом протекали процессы иные, противоположные — охранительные, которые выглядели поначалу чисто консервативными. Но ценность их выявилась позднее с неоспоримой силой: удалось сохранить и репертуар, и школу как предпосылки и необходимое условие для последующего

преобразования танцевального искусства.

Роль «ретрограда» Н. Г. Легата в противостоянии разрушительным тенденциям «новаторов» здесь чрезвычайно велика и до сих пор явно недооценена. Его собственный талант и (что немаловажно!) покровительство всесильной фаворитки М. Ф. Кшесинской помогли Николаю Густавовичу в карьере хореографа: в 1902 году Легат стал помощником Петипа (после смерти Л. Иванова), в 1905-м — вторым балетмейстером, при отсутствии главного, в 1910-м — первым. Фактически же он возглавлял Мариинский балет с 1903-го по 1914-й, то есть одиннадцать лет! (Изрядный срок, на протяжении которого мастеру удалось сохранить высочайший профессионализм труппы при постоянном оттоке лучших сил к Дягилеву; достойный уровень обучению танцу в школе; драгоценный репертуар.)

Николай Легат вел в театре класс совершенствования, впервые стал с братом преподавать для артистов дуэтный танец (такой дисциплины раньше вообще не существовало). Преподавал и в Театральном училище. Педагогом он оказался выдающимся, точно уловил тенденции времени: увлечение виртуозностью и броской спортивностью. Среди его учеников — первые имена: А. П. Павлова, М. М. Фокин, Т. П. Карсавина, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Л. Г. Кякшт, В. Ф. и Б. Ф. Нижинские, А. Я. Ваганова, Ф. В. Лопухов.

При Легате началось балетмейстерское творчество Фокина, дебютировавшего в новом для себя качестве в 1905 году спектаклем для Театрального училища «Ацис и Галатея». Новоявленному постановщику, приверженцу реформ доверили и труппу Мариинки, а в 1910 году предложили должность второго балетмейстера, когда Легата назначили первым.

Значимость Николая Легата для судеб русского балета, на мой взгляд, протупает явственно: он стал связующим звеном, «мостиком», соединившим творчество Петипа с балетом XX века.

А балетная критика? Как она отнеслась к этому противостоянию старого и нового? Здесь, естественно, мнения разделились. Одни решительно отдавали предпочтение балету старому. Другим удавалось обнаружить ценное и в предлагаемых новациях. Авторитетнейший балетоман, с которым приходилось считаться даже театральной дирекции, генерал, действительный статский советник Н. М. Бозобразов регулярно рецензировал балетные спектакли. Он убежденно защищал академические традиции, но и к Фокину благоволил; даже сотрудничал с труппой Дягилева. Другой влиятельный балетоман В. Я. Светлов, из кавалерийских офицеров, преуспел на литературном поприще, был редактором журнала «Нива». Он осуждал застой и рутину императорской сцены, ратовал за фокинские нововведения, даже участвовал в организации Парижских сезонов. И к балетным сценариям имел отношение: на сюжет его сказки Фокин поставил балет «Эрос». Директор Горного депар-

тамента, острый на язык, особенно в высказываниях о балете, К. А. Скальковский совмещал, казалось бы, несовместимое: защиту ценностей классического танца и требование реформ Императорских театров.

Эти авторы оценивали танцевальное искусство как любители. Эру просвещенных балетоманов блистательно завершил С. Н. Худеков, драматург, писатель, редактор и издатель «Петербургской газеты», литературный «крестный» А. П. Чехова. Его соединяли с Петипа дружеские отношения и даже сотрудничество: он был сценаристом нескольких поставленных мастером спектаклей.

Благоговение перед Петипа и старым балетом для Худекова было естественно. Тем неожиданной кажется его уважительное внимание к рождавшемуся новому. Он интересуется им всерьез, а в своем уникальном труде «История танцев всех времен и народов» целые разделы четвертого тома посвящает творчеству Лой Фуллер, Айседоры Дункан, Михаила Фокина, Русским сезонам Дягилева, с гордостью пишет о триумфе нашего балета за рубежом и полагает, что за многими начинаниями новаторов — будущее.

Иную, непримиримую, позицию заняло новое поколение пишущих о балете — А. Л. Волынский и А. Я. Левинсон. От появления их статей о танцевальном искусстве в 1911 году принято вести отсчет времени профессиональной балетной критики, сменившей предыдущую, любительскую. Оба последовательно и страстно утверждали вечные ценности классического танца и лучших спектаклей XIX века, оспаривали перспективность предлагаемых новых путей. Убедительность их мнения подтверждалась доказательностью доводов, глубиной анализа. Такой анализ появился в написанном о танце впервые.

Фундаментальными выглядели статьи Левинсона, собранные позднее в книгу «Старый и новый балет» (1918). Причина неприятия ряда новых явлений лежала не в консерватизме, а в глубоком проникновении в природу балетного искусства. Левинсону были присущи вкус и художественное чутье, понимание преходящего значения некоторых начинаний смельчаков и опасности утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых балетным классическим наследием.

Левинсон имел редкую возможность постоянно наблюдать спектакли и исполнителей Мариинского театра на протяжении театрального сезона, а затем — постановки дягилевской антрепризы за рубежом в летний период. По сути, он оказался в эпицентре тех эстетических катаклизмов, в результате которых не только формировалось новое искусство танца XX века, но и вообще определялись пути развития этого искусства в будущем. Не приемля творчества Дункан, Фокина, Нижинского, позднее — С. Лифаря, критик, тем не менее, так точно описывал и анализировал их постановки, что невольно стал историографом и исследователем балета той поры. Написанные в острой

форме, его статьи будоражили художественное сознание, затрагивали вечные темы искусства. Они влияли и на художников, обнаруживая противоречия их творчества, расхождение намерений и результата. Левинсону удалось верно обозначить основную проблему балетного театра XX века — необходимость создавать новое, не отвергая лучших достижений искусства предшествующих эпох. Мир постигал эту очевидную для критика истину не одно десятилетие.

В огне жесткой, иногда убийственной критики спектакли прошлого продолжали существовать, сохраняли привлекательность. Их убедительно защищали представители новой эпохи в мысли о танце: на смену эры наблюдения (критика любителей) пришла эра анализа (критика профессиональная). Постепенно вырисовывалась истинная значимость достижений прошлого: оно осознавалось как классическое наследие, утверждало вечные идеалы, имело ценность непреходящую.

Позиция Дягилева в отношении к старому репертуару была показательной: провозглашая новизну принципом своей гастрольной политики, он тем не менее иногда прибегал и к спектаклям прошлого. Причины тому были разные. Если хотелось блеснуть выдающимися исполнителями, то антрепренер вспоминал о «Жизели», если надо было восполнить череду авангардных неудач — внимание сосредоточивалось на «Спящей красавице».

Понять всю меру сложности работы с классикой помогает статья «одного из реформаторов хореографии XX века» (В. М. Красовская) [1, с. 324] Брониславы Нижинской, опубликованная в сборнике о Петипа. Эволюция ее отношения к творчеству мастера повторяет тот путь, который прошло ее поколение «потенциальных бунтарей», более того, отражает ход развития хореографического искусства, постепенное прозрение в отношении к наследию.

Началось с неприятия: «постепенно, еще в годы ученичества, накапливалась критика некоторых элементов хореографии Петипа» [2, с. 316]. Раздражение нарастало: «Нам казалась нелепой мимика в его спектаклях. Нелепой мы считали виртуозность классического танца, доведенного до акробатизма и не отвечающего действию балета. Нелепостью были всюду одинаковые тюники танцовщиц. Словом, нас возмущала нелепость географическая, этнографическая, просто смысловая» [2, с. 316]. Рациональное в этом поколении побеждало: молодежи Петипа начинал казаться чужим: «Разобраться в том, что шло от него хорошего и что плохого сделали его преемники, мы не могли. Между тем эпоха Петипа постепенно уходила в прошлое, и хотя его творчество благотворно сказалось на нас, оценить его значение мы смогли гораздо позже» [2, с. 316].

Но до этого была работа над лондонской «Спящей красавицей» (1921), предварившая ее шокирующее новаторство в последующем балетмейстерском творчестве («Байка про Лису...», 1922; «Свадебка», 1923). Нижинской

пришлось «спасать» намерение Дягилева показать англичанам творение Пети́па, возобновленное по записям Н. Сергеева: «Дягилеву и Баксту представ- лялось, что в таком виде показать “Спящую красавицу” лондонской публи- ке невозможно» [2, с. 317]. В итоге многое в спектакле изменилось, прежде всего — пантомимные сцены. Танцы Пети́па в основном были сохранены, но и вновь поставленного было предостаточно. Танцевальной стала партия Феи Сирени. Преобразился ряд эпизодов, ориентированных на современное восприятие. Не избежала корректуры партитура: Стравинский «заново ор- кестровал некоторые части музыки и наблюдал за купюрами в длиннотах» [2, с. 317].

Первая встреча с наследием Пети́па многому научила Нижинскую. В конце концов, она «прониклась глубоким уважением к Пети́па, к его гениальной хореографии» [2, с. 318]. Постигая профессию хореографа, обогащая свое понимание сокровищ прошлого, талантливая воспитанница петербургской балетной школы пришла к такому выводу: «Пети́па видел балет как самосто- ятельный театр, который имеет свою художественную правду, не подчиняясь никаким чужим законам, кроме закона хореографического творчества. Ба- леты Пети́па надо сохранять неприкосновенными, как музейную драгоцен- ность. Они не нуждаются ни в каких исправлениях» [2, с. 319].

Для советской послереволюционной России проблема классического на- следия вошла в число наиглавнейших. Разруха, отсутствие средств, трудности театрального и каждодневного быта, новые, принципиально иные зрители — рабочие, крестьяне, солдаты и матросы, оскудевшие труппы, лишившиеся лучших исполнителей, педагогов, хореографов, по причине вынужденного отъезда последних за рубеж... Однако спектакли, тем не менее, шли.

Новые зрители воспринимали балет охотно, видя в нем в первую оче- редь сказку. Классический балет как мечта о победе вечных, прежде всего нравственных начал, о совершенной красоте и торжестве правды оказался, как ни странно, близок фольклорному сознанию неофитов, народной куль- туре, их воспитавшей. Зрелище было чудом, образом желанной реальности, в корне отличной от сущей.

Обогатить оскудевший репертуар старыми балетами, пополнить его за счет сокровищ, созданных в XIX веке, выпало Ф. В. Лопухову. Надежды на возвра- щение Фокина на родину иссякли; художественным руководителем балетной труппы бывшего Мариинского театра назначили в 1922 году пробовавшего себя в качестве балетмейстера Лопухова. Зная и любя классику, он не побоял- ся сразу взяться за такие махины, как «Спящая красавица» и «Раймонда». Со- ветником выступал знаток наследия А. В. Ширяев, помогавший в свое время Пети́па. Активное участие в сохранении классики принимал В. И. Пономарев.

Надо было вернуть выпавшие из репертуара спектакли. Кое-что уже ока-

залось забыто, кое-что совместными усилиями воскрешалось. Вспоминали люди, видевшие много раз эти спектакли или участвовавшие в них, выросшие на этом репертуаре. Эстетикой Петипа были пропитаны и труппа, и школа; поставленное отвергнутым гением уже вошло в школьную программу, составило стержень обучения и даже образ мыслей. Непонятной для нового зрителя была система условных жестов, сложившаяся практика пантомимы (ею в значительной мере воплощалась фабула, внешнее действие). Пришлось искать здесь другие формы, жесты, понятные в обыденной практике. Люди, желавшие замечательный спектакль сохранить, восстановить как можно ближе к подлиннику, вынуждены были в него вторгаться. Корректуре подверглась пантомима. Забытое Лопухов возмещал собственным сочинением. И действительно, талант хореографа и преклонение перед гением Петипа дали великолепные образцы поставленного в стиле и духе великого учителя.

Роль Ф. В. Лопухова в сохранении нашего классического наследия неопределима. Именно ему прежде всего принадлежит разведка разных, несхожих путей. Его творчество реализовало возможности, казалось бы, несовместимые: от оригинального, самостоятельного прочтения («Щелкунчик», Театр оперы и балета, 1929) до так называемого премьерного, то есть первого, оригинального варианта («Лебединое озеро», Малый оперный театр, 1958), осуществлено К. Ф. Боярским под художественным руководством Лопухова.

В 1930-е годы в советском балете классическое наследие уже воспринималось ценностью. К этому времени подходы к нему изменились (как и во всем советском искусстве). Оценки прошлого перевернулись: вместо лозунга «Долой с корабля современности!» появился лозунг «Назад к Островскому!»

Сменившая Лопухова на посту художественного руководителя балета А. Я. Ваганова (1931–1937) шла по его следам. Необходимость «осовременить спектакль» оставалась, была не модой, а требованием жизни. Понималось это по-разному: предлагалось, например, приблизить время действия к дням текущим. Возобновленное Вагановой по-своему «Лебединое озеро» (1933), перенесенное из Средневековья в первые десятилетия XIX века, было авторской версией: изменились эпоха, концепция, сюжет, вплоть до развязки (случайный охотник убивал птицу; герой, юноша-поэт, убедившись в том, заканчивал самоубийством). Несходство героинь действительно подчеркнули, поручив их разным исполнительницам. Режиссура драматического театра властно входила в балет, подчиняла балетную эстетику театральной. Некоторые находки Вагановой оказались столь удачными, что вошли во все позднейшие варианты этого спектакля (например, встреча принца с Одеттой).

Параллельно руководительница балета добросовестно восстанавливала ушедшие постановки, нередко очень удачно возмещая собственной хореографией недостающее, и совершенствовала школу: методика преподавания

классического танца становилась занятием высоко интеллектуальным, творческим, живым.

Опыт обращения с классическим наследием обогащался с годами. Способы по-прежнему предлагались взаимоисключающие. Событием стала оригинальная постановка В. И. Вайноненом «Щелкунчика» в 1934 году: родилась сказка, обращенная в первую очередь к детской аудитории. Спектакль украшает мировой балетный репертуар до сих пор, он достоин быть признан классикой нового времени, уже XX века.

Другое обращение этого талантливейшего хореографа к опыту прошлого (к «Раймонде» А. К. Глазунова, 1938) оказалось дерзким экспериментом. Вместе со сценаристом Ю. И. Слонимским Вайнонен переосмыслил сюжет, поменял героев местами: европейский рыцарь-крестоносец стал воплощением подлости, вероломства, измены, восточный правитель — носителем благородства и чести. Но музыка идее-«перевертышу» категорически воспротивилась, властно напомнила о своих правах. Новинка в репертуаре не удержалась.

Смелым отношением к классике впечатлило и возобновление в 1941 году «Баядерки» В. И. Пономаревым и В. М. Чабукиани. Задача была сохранить лучшее из созданного Пети́па и приблизить архаичное зрелище к современному зрительскому восприятию. Инициаторы нового прочтения сократили четырехактный спектакль до трехактного, завершив его «Теньями» (поначалу с небольшим послесловием). Новация многих шокировала, стала предметом яростных дискуссий, не утихающих до сих пор.

Кардинальное преобразование спектакля не было случайным. К тому времени сложилось особое отношение к развернутым танцевальным сценам, которые принято сейчас называть симфоническим танцем. Это было итогом прозрений в данной области: такой танец, на основе поставленного вслед за «Баядеркой», стал восприниматься как квинтэссенция действия, его внутреннего смысла. Солор, нарушив клятву в вечной любви, вынужденно изменял Никии, и та погибала. Герой в отчаянии пытается забыться, курит для того снадобье. В его воспаленном мозгу возникают видения; среди них — его возлюбленная. Она теперь в другом мире, где нет предательств и обмана, где торжествует высшая справедливость, воля Богов. Героиня зовет Солора в этот совершенный, идеальный мир, увлекает его за собой. Они воссоединяются. Вот итог!

А поначалу «Тени» воспринимались как элемент внешнего действия: это был сон, видения, мечты Солора. За ними следовали события, происходившие в реальности (четвертый акт): несправедная свадьба Гамзатти, Тень Никии, мешавшая коварной сопернице окончательно завладеть украденным чужим счастьем, возмездие небес за вероломство. Все рушилось, погребая под обломками физический мир подлости и обмана. Наступала расплата — развязка

внешнего действия. И это было для балетного театра в эру «до Чайковского» необходимо.

Но ведь приход в балет Чайковского действительно это искусство преобразил! И «лебеди Льва Иванова» его преобразили тоже, перекинув мостик уже в XX век. Теперь главным стало внутреннее действие — то, что происходит в человеческой душе. «Тени» в «Баядерке», на основе обретенного балетом художественного опыта, стали восприниматься именно как психологическая реальность: герои там на самом деле душой воссоединились! Сюжет был исчерпан, и тогда заключительный акт оказывался лишним, повтором, ненужной длиннотой¹.

Потрясающее, гениальное открытие! Оно показало: «Вот точка отсчета, вот зерно будущего искусства, уже XX века!»! Последующие попытки вернуть купированный акт своей беспомощностью доказывали справедливость сказанного.

Лучшие хореографические фрагменты из опущенного акта рачительные смельчаки сохранили, вставив их в предыдущее действие. Более того, они включили дополнения, усиливающие либо действенное начало (лирический дуэт героев в первой картине — сочинение В. Чабукиани, танец с рабом во второй картине — сочинение К. Сергеева, вариацию и коду для Солора — сочинение В. Чабукиани), либо атмосферу праздника второго акта: вместе с перенесенными в него из финала блистательными танцами «вставка» («Золотой божок» в постановке Н. Зубковского) усиливала мощный контраст с трагическим финалом.

С утратой четвертого акта из спектакля исчезло трио, составлявшее композиционный и смысловой центр происходившего: в свадебный дуэт Гамзатти и Солора вторгалась тень Никии, мешавшая участникам соединиться. Художественная ценность трио объявлялась чрезвычайно высокой и новаторской. На самом деле это был повтор, заимствование из более раннего балета Ф. Тальони «Тень».

Война, эвакуация театра, мобилизация мужчин на фронт... Героическими усилиями спектакли в самых невыигрышных, невозможных, по сути, условиях продолжались. Репертуар, естественно, предельно сократился. Потому возвращение к мирной жизни потребовало в первую очередь позаботиться о спектаклях классического наследия.

Руководивший тогда Кировским балетом П. А. Гусев (1945–1950) переложил с себя работу над классикой на К. М. Сергеева, только что блистательно

¹ К этому пришли не сразу: поначалу после «Теней» шла сцена пробуждения (возвращения из поэтического мира в реальный) Солора. Его будила Гамзатти, уводила с собой. Но пробивавшийся глубинный смысл «Теней» в итоге победил, и эпизод исчез.

поставившего «Золушку» (1946) и обнаружившего несомненное балетмейстерское дарование. (Константин Михайлович неоднократно подчеркивал, что то была не его, а Петра Андреевича инициатива.)

Начало было положено «Раймондой» (1948), Сергеев оказался возобновителем въедливым, дотошным, в высшей степени уважительным по отношению к сокровищам прошлого. Он тщательно изучал весь сохранившийся материал, настойчиво пополнял свои знания о хореографических шедеврах, непременно собирал всех прежних участников возрождаемого спектакля, ценил каждую деталь, сохранившуюся в их памяти. И, думаю, главное, — был одарен той высочайшей хореографической культурой, которой славился Пети-типа и созданные им богатства.

Время требовало избавиться от мистической «Белой дамы». Сергеев пошел на это. Поставил мужскую вариацию в последнем акте, скорректировал мизансцены, сохранил вариацию героини в первом акте (пиццикато), числящуюся за Лопуховым. Все смысловые акценты после неудачного эксперимента Вайнонена вернулись на свои места.

Следующими спектаклями, подвергшимися редакции Сергеева, были «Лебединое озеро» (1950) и «Спящая красавица» (1952). А началось с полемики. Думаю, амбиции прежних руководителей труппы здесь многое значили. Гусева сменил Сергеев, возглавлявший кировский балет с 1951 по 1955 и с 1961 по 1971 годы. Ревностные чувства, принципиальная разница позиций вызвали ожесточенные споры о судьбах классического наследия, о способах его сохранения. Сформировались две взаимоисключающие точки зрения: одна — сохранять в неприкосновенности сокровища прошлого, другая — менять, приспособляя к требованиям современности. Лопухов и Гусев придерживались первой концепции, Сергеев — второй. Случалось и так, что теория расходилась с практикой.

Атмосфера подъема послевоенных лет, последовавшая затем эпоха «хрущевской оттепели» пробудили огромную жизненную энергию, страстное желание преобразований и в искусстве. В советском балете отсчет нового времени обычно ведут с «Каменного цветка» Ю. Н. Григоровича (1957), и это общепризнано: тут переворот, качественный сдвиг, революция. Опыт последующих лет, по моему мнению, корректирует устоявшееся: это был, в числе прочего, замечательный итог предыдущих поисков других хореографов. И тут не упомянуть три спектакля, действительно выдающихся, нельзя — это «Золушка» К. М. Сергеева, «Шурале» и «Спартак» Л. В. Якобсона (1950 и 1956 соответственно).

Новый подход к классике предложил Ю. Н. Григорович. Возглавивший балет Большого театра (1964–1995), он, по сути, оставался у нас «законодателем мод» в этом искусстве в течение почти тридцати лет. Повезло «Щелкун-

чику» (1966). Это был оригинальный спектакль со своей трактовкой музыки Чайковского и первоначального плана, принадлежавшего Петипа. Родился великолепный образец авторского подхода к самостоятельному воплощению классики: хореографу удалось в какой-то мере передать даже драматические интонации партитуры. А вот попытки обновить танцевальный язык классиков в «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Раймонде» оказались спорными, на наш взгляд, ошибочными.

Григоровича увлекла мода того времени: все действие балета делать сплошь танцевальным. Гонению подверглись пантомима и характерный танец, переведенный в разряд классического, на пальцах, с сохранением орнаментики оригинала. Структура спектакля, организация его выразительных средств оказались нарушены. Эстетика, а вместе с тем и поэтика хореографии Петипа стали жертвами временного, преходящего увлечения. Частные талантливые находки, изобретательные пластические решения, на мой взгляд, спасти эти работы не могли.

Затем наступил период засилья «аутентичного подхода»: инициативу захватили горячие сторонники воскресить премьерный вариант спектакля. Забрезжила новая эра отношения к классическому наследию. Восторжествовал эксперимент. Попробуем разобраться в том, что ему предшествовало.

Проблема классического наследия в советское время обсуждалась постоянно и очень широко: на научных и творческих конференциях, с участием административных лиц, занимавшихся искусством, на страницах специальной и массовой печати.

24 октября 1979 года в Главном управлении культуры Ленгорисполкома состоялось представительное совещание — «Перспективные планы ленинградского балета и классическое наследие» с участием Городского художественного совета. Деятели культуры встретились здесь с теми, кто культурой руководил. Организатором выступил П. А. Гусев. (Он возглавлял тогда кафедру хореографии в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и активно занимался реставрацией исчезнувших спектаклей, более того, уверял, что обладает записями ряда забытых спектаклей.) Были привлечены, пожалуй, все заинтересованные лица, кроме одного — К. М. Сергеева, в адрес которого раздавалось наибольшее количество упреков и неудовольствий. В те годы, изгнанный из Кировского театра, Сергеев был художественным руководителем Хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

Участвовали руководители балетных трупп Кировского и Малого оперного театров О. М. Виноградов, Н. Н. Боярчиков, хореографы, педагоги, репетиторы. Критика была представлена ведущими мастерами, среди них — В. М. Красовская, П. М. Карп, И. Д. Гликман, М. Н. Бялик и другие. В качестве члена Городского художественного совета присутствовал и автор статьи.

Вступительное слово сделал Гусев, затем выступили остальные. Выяснилось неожиданное: убедительной программы обращения с наследием не представил никто, ни практики, ни теоретики. Звучали и нелепые предложения: выбрать наиболее удавшиеся фрагменты из разных вариантов возобновлений и составить таким образом целый спектакль — эдакий пестрый коллаж из созданий разных мастеров, разного уровня и целей.

Совещание не удалось. Причина была очевидна: отсутствовал главный оппонент, виновник разногласий, основная мишень критики — Сергеев.

В юбилейный год, когда отмечалось 200-летие Мариинского (Кировского тогда) театра, журнал «Советский балет» предложил высказаться на волнующую тему ведущих специалистов в этой области — К. М. Сергеева и П. А. Гусева. Были представлены взаимоисключающие точки зрения.

Гусев противопоставил два подхода к классике — реставрацию и редактуру: «Значение слова “реставрация” во всех видах искусства — восстановление подлинника, лишь в балете оно понимается как редактирование, то есть исправления произведения, спор с автором, несогласие с ним. Причем каждый последующий редактор, отрицая работу предыдущего, не стремится вернуться к авторскому тексту, а навязывает его остаткам собственный. По сути дела, мы сохраняем название, сюжет, музыку, но не хореографию» [3, с. 18].

Тем самым реставрация приравнена к сохранению оригинала, редакция — к его разрушению, к спору с автором. Тут необходимо насторожиться. Не спрятана ли здесь возможность вольной трактовки термина? И правомочен ли буквальный перенос понятий, выработанных там, где материал искусства веществен (архитектура, живопись, поэзия), на балет, где материал принципиально иной?

Сергеев высказал свою позицию отчетливо, исчерпывающе точно. Он был убежден: «Балет, созданный автором-хореографом, должен сохраняться в неприкосновенном виде» [4, с. 24] и понимал, что это — идеальная установка, внутренняя цель постановщика. На деле все обстоит сложнее, и его опыт реставратора тому подтверждение: «Правда, вся практика истории постановок и самого Пети́па, и его последователей, как до революции, так и после не дает нам таких примеров. Исключение составляют произведения М. Фокина, в частности, “Шопениана”» [4, с. 24].

Почему невозможно сохранить классику неизменной, на чем настаивал Гусев? Причин несколько. Первая: оригинал к моменту возобновления меняется, что-то в нем неизбежно утрачено. Это признавал и Лопухов, приступивший в начале 1920-х годов с опорой на сподвижников Пети́па к возвращению классики. Вспомнить удавалось не все. Оставались «белые пятна».

Вторая причина вынужденных перемен: балеты «становятся архаичными, и их выразительные средства не соответствуют современному звучанию»

[4, с. 24]. Ход времени отзывается в искусстве: меняется и само искусство, и те, кто его реализует, и даже зрители, сидящие в зале. А им, зрителям, происходящее на сцене должно быть интересно, затрагивать душу. Такова природа театра: вне этих связей театральное искусство не существует.

Итог: «Балеты классического наследия могут периодически редактироваться современными художниками, знатоками классической хореографии» [4, с. 24]. Сергеев в том был убежден. Но редакция вовсе не значит, что тут «спор с автором, несогласие с ним», как утверждал Гусев. Напротив, Константин Михайлович исповедует другую веру: «Любое обращение к классике ответственно», предостерегает от опасности «искажения художественного целого» [4, с. 24].

Какие тут предлагались пути? По мнению Сергеева, «необходимо, сохраняя танцевальную лексику, обновлять игровые, пантомимные сцены, так как они быстрее утрачивают современные звучания. Но делать это следует на основе подхода к спектаклю как целостному художественному явлению» [4, с. 24].

Программа Сергеева гласит: «Итак, где же границы дозволенного при современном прочтении спектаклей классического наследия? Конечно же, необходимо знание классики, сохранение стиля ее пластического решения, того особенного, что несет в себе именно данный спектакль. Новое может прижиться только в том случае, если оно окажется органичным для стиля старого спектакля, будет соответствовать характеру его музыкально-пластической образности, его целостной идейно-художественной концепции. Задача балетмейстера сохранить дух произведения и уберечь его от музейной пыли. Всегда ли это удастся? К сожалению, нет» [4, с. 24]. В его трактовке, «тот, кто берет на себя подобную ответственность, выступает одновременно и реставратором, и реконструктором, и чутким исследователем, и художником-творцом» [4, с. 24]. Иными словами, то — две стороны одной медали: меняя, сохранять суть. Задача труднейшая! Чрезвычайно значим статус возобновителя, доверие к нему как художнику, эрудиция в знании наследия. Прежде это условие было обязательным: к работе с наследием, как правило, привлекались крупнейшие мастера. С появлением технических средств фиксации сценического действия требование размылось, ушло в прошлое. Возобновление классики стало возможным для любого желающего.

О новом понимании проблем классического наследия свидетельствует статья О. В. Грызуновой и В. В. Омельницкой [5]. Авторы убедились в том, что понятия «реставрация» и «редактура» в хореографическом искусстве не противоречат друг другу, и объединили их, назвав сохранение наследия «реставрационно-редакторской деятельностью» [5, с. 63].

Вернемся теперь к моде последних десятилетий — погоней за аутентично-

стью. Можно ли восстановить премьерный вариант, тот самый первый спектакль? Сторонники аутентичного подхода считают, что можно, и пытаются это сделать; ссылаются на документы, свидетельства очевидцев и прежде всего записи балетов (например, выполненные режиссером Н. Сергеевым, украденные из Мариинского театра и в основном хранящиеся ныне в библиотеке Гарвардского университета). Сделаны они по системе В. И. Степанова. Воздержимся от анализа этих труднодоступных нам записей. Ограничимся лишь впечатлениями, которые неоднократно высказаны теми, кто с ними знакомился: «Записи неполные, отрывочные, фрагментарные, скорее напоминающие, “шпаргалки” для тех, кто спектакль хорошо знает».

Удовлетворительно зафиксировать танец знаками — нерешенная до сих пор проблема. Сам Петипа настаивал: «...я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и проч.» (цит. по: [6, с. 171]) и был уверен, что записать танец в полной мере в принципе невозможно.

Позволю немного из собственного скромного опыта. Фёдор Васильевич Лопухов, когда мне посчастливилось заниматься его ранним творчеством, меня, единственного, удостоил чести скопировать хореографическую партитуру его скандально знаменитой «Танцсимфонии»: мне предстояло проанализировать ее. На юбилейном спектакле в честь 100-летия со дня рождения мастера (1986) решили возобновить одну часть этого сочинения по данной записи, выполненной описательным методом (порядок движений в соответствии с музыкой, потактово, и пространственная композиция). Вместе с Н. А. Долгушиным, предваряя его работу с артистами, стали разбирать авторскую фиксацию хореографического текста. И столкнулись с тем, что неоднократно наши трактовки расходились, мы истолковывали совокупность указанных движений разными классическими па, причем, оба были правы!

Мне могут возразить: «Появились современные технические средства фиксировать танец: кино, видеозаписи, телевидение». Но этот документ сохраняет одно конкретное исполнение. Оно может отличаться от последующих. И разница может быть существенной, не исчерпываться только исполнительской трактовкой. Значит, и тут, как в фольклоре, следует искать инвариант?

И, тем не менее, мечта увидеть подлинник остается! Хотя бы получить какое-то самое общее представление о нем. Тогда требование абсолютной честности, необходимое при работе с классическим наследием, становится едва ли не основным. То, что выдается современными возобновителями за подлинник, на самом деле является их авторским толкованием давнего, навсегда ушедшего события. Не истина то, а эксперимент!

На упомянутом выше совещании 1979 года в Главном управлении культу-

ры Ленгорисполкома впервые высказал идею, родившуюся из моего опыта фольклориста: «Надо рассматривать премьеру спектакля не окончательным результатом, а как основу того, что станет в будущем классическим наследием. В балете наследие — не фиксированная данность на все времена, нечто застывшее, документ. Это процесс, разворачивающийся во времени». Идея ни понимания, ни отклика в ходе обсуждения не вызвала. Не исключено — моя в том вина. Тогда она только родилась, была скорее догадкой, и, вероятно, не вполне внятно была изложена. Но, не исключено, это она подтолкнула В. М. Красовскую на содержательную статью «Осторожно, классика!» [7].

С годами значимость К. М. Сергеева как возобновителя шедевров прошлого, на мой взгляд, все возрастает. Пробы другого рода каждый раз убеждают в правильности выбранного им пути. И он не избежал ошибок, но каждый раз, убедившись в справедливости критики, шел на поправки неудавшегося. Сравнивая сейчас итоговые позиции его и Лопухова, убеждаешься: «Да ведь в главном они совпадают!» [8, 9].

Недавно обнаружил в интернете материал очень показательный для Сергеева, но он имеет некоторое отношение и ко мне. Это записанная и расшифрованная мною лекция, а точнее — практическое занятие, блистательно проведенное им в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой по курсу «Хореографическое наследие», тема — «Лебединое озеро». Константин Михайлович пригласил меня на это занятие, и я целиком отснял с его разрешения происходившее на видео. Так родилась статья «Прошлое и его уроки», опубликованная в только что организованном мною тогда «Вестнике...» [10].

Сергеев убеждает и отчетливостью позиции, и подкупающей искренностью. Он в обстановке разгула произвола и вседозволенности взывает к совести: «Борьба за классическое наследие, за сохранение его — на совести каждого из нас. Ведь в конечном счете, многое решает наше понимание, наш выбор — что надо, а что не надо сохранять в данном спектакле» [10, с. 9]. Константин Михайлович на конкретных примерах показывает, что менялось со временем в разных спектаклях великого прошлого, объясняет причины происшедшего, обозначает границы дозволенного. Делится своим богатейшим опытом, уверяет: «...изучая классическое наследие, мы прикасаемся к глубочайшему источнику познания вечного, того ценного, что есть в мудрой классике» [10, с. 13]. Вот где для него истинный, гуманистический смысл профессии: «Ценности классического танца, великий дух русской школы — вот то, что нас связывает. И для меня это свято как исповедь» [10, с. 13]. Сказано глубоко верующим человеком.

Занятие, о котором речь, состоялось 30 января 1992 года. 1 апреля Константина Михайловича не стало. Его исповедь была обращена в будущее и воспринимается сейчас как завещание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Нижинская Бронислава // Русский балет: энциклопедия / Гл. ред. А. П. Горкин. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. С. 324.
2. Нижинская Б. Петипа победил // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 315–319.
3. Гусев П. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. № 4. С. 17–19.
4. Сергеев К. Вечно живая традиция // Советский балет. 1983. № 4. С. 23–24.
5. Грызунова О. В., Омельницкая В. В. Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5. С. 63–74
6. Петипа М. Отзыв о книге В. И. Степанова “Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux” // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 121.
7. Красовская В. Осторожно, классика! // Музыкальная жизнь. 1981. № 1. С. 5–7.
8. Отношение к наследию // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. С. 218–234.
9. Сергеев К. Живой Петипа. // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 320–325.
10. Сергеев К. М. Прошлое и его уроки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. M. Nizhinskaya Bronislava // Russkij balet: e`nciklopediya / Gl. red. A. P. Gorkin. M.: Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya, 1997. S. 324.
2. Nizhinskaya B. Petipa pobedil // Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / Sost. A. Nexendzi, отв. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 315–319.
3. Gusev P. Soxranit` shedevry` proshlogo // Sovetskij balet. 1983. № 4. S. 17–19.
4. Sergeev K. Vечно zhivaya tradiciya // Sovetskij balet. 1983. № 4. S. 23–24.
5. Gry`zunova O. V., Omel`niczkaya V. V. Restavracionno-redaktorskaya deyatel`nost` baletmejstеров kak sredstvo soxraneniya i aktualizacii klassicheskogo baletnogo naslediya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020/ № 5. S. 63–74
6. Petipa M. Otzyv` v o knige V. I. Stepanova “Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux” // Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / Sost. A. Nexendzi,

otv. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 121.

7. *Krasovskaya V. Ostorozhno, klassika! // Muzy`kal`naya zhizn`*. 1981. № 1. S. 5–7.
8. *Otnoshenie k naslediyu // Lopukhov F. Shest`desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmejestera*. M.: Iskusstvo, 1966. S. 218–234.
9. *Sergeev K. Zhivoj Petipa. // Marius Petipa. Materialy`*. Vospominaniya. Stat`i / Sost. A. Nexenzi, otv. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 320–325.
10. *Sergeev K. M. Proshloe i ego uroki // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 1993. № 2. S. 7–13.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@gmail.com