

УДК 792.8

БАЛЕТ: ОТ ТЕРМИНА — К СУТИ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

В эпоху существенных перемен автор предлагает вернуться к исходным, основополагающим терминам балетоведения, чтобы на новом этапе проверить их современное толкование в отечественных и зарубежных источниках. Предпринята попытка критически осмыслить укоренившиеся трактовки, уточнить дефиниции, оценить их возможности в современной научной дискуссии. Утверждается, что значение термина «балет» может меняться со временем, в соответствии с самим процессом развития искусства и духовным преображением человечества. Предложены новые подходы к определению понятия «танец», рассмотрены сложные взаимоотношения танца с музыкой (от согласия до борьбы), подтверждена идея приоритета танца в сценическом произведении, высказанная впервые Б. В. Асафьевым.

Ключевые слова: танец, музыка, дирижер в балете, Б. В. Асафьев, «Спящая красавица», романс Г. А. Свиридова, «Умиравший лебедь».

BALLET: FROM TERM TO ESSENCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The author proposes in the era of significant changes to return to the original, fundamental terms of ballet studies, in order to check their modern interpretation in domestic and foreign sources at a new stage. An attempt is made to critically comprehend the entrenched interpretations, to assess their controversiality, the ability to clarify the definitions. It is argued that the meaning of the term can change over time, in accordance with the very process of development of art and the spiritual transformation of mankind. New approaches in the definition of the concept of dance are proposed. The article considers the complex relationship of dance with music - from consent to struggle, confirms the idea of the priority of dance in the stage work, expressed for the first time by B. V. Asafiev.

Keywords: dance, music, conductor in ballet, B. V. Asafiev, "Sleeping beauty", Romance by G. A. Sviridov, "Dying swan".

Эпоха существенных перемен (а мы живем именно в такое время) требует возвращения к первоосновам, к началу всех начал, и прежде всего — к терминологии. Со временем исходные понятия и их значения могут меняться, обретать новые смысловые оттенки. Пора их перепроверить, «проинвентаризировать», уточнить.

Обратимся к справочной литературе. Энциклопедии не всегда вторят одна другой, но в двух отечественных основополагающих трудах¹ текст идентичен: «Балет (франц. ballet, от итал. balletto, от позднелат. ballo — танцую), вид муз.-театр. иск-ва, содержание к-рого выражается в хореогр. образах» [1, с. 535].

Сравним с зарубежными изданиями, например, — всемирно известного издательства «Ларусс» (франц. Larousse):

1. Балет — «...хореографическое зрелище, включающее, в зависимости от эпохи, страны и направления, музыку, пение, текст, оформление и машинерию» [2, р. 682].
2. Балет — «... театральное представление, которое использует согласованное воздействие танца и пантомимы, музыки и оформления в весьма специализированной форме» [3, р. 18]².

Вернемся к российским источникам. Проверим толкование интересующего нас термина в соседних областях искусствознания. Для музыковедения балет — «вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах» [4, с. 36]. Здесь буквально повторено сказанное в обстоятельной шеститомной «Театральной энциклопедии» [5, с. 386] авторитетнейшей Е. Я. Суриц (не исключено, что и предыдущая анонимная статья принадлежит ей же). В чем достоинство упомянутых определений? Справедливо указано на два значения термина: «вид искусства» и «конкретный спектакль». Кроме того, на мой взгляд, верно отмечено главное выразительное средство: «музыкально-хореографический образ». В наших балетных энциклопедиях трактовка сужена, сведена к образу хореографическому (у «французов» [2] хореография выделена тоже как главенствующая составляющая). С этим можно спорить.

В давние времена и автор попытался найти в этом сложном искусстве основное — то, что составляет фундамент: балет — «вид музыкального театра. Специфика балета — передача содержания средствами танца, в музыкально-хореографических образах» [6, с. 24]. Расхождений с Суриц, патриархом оте-

¹ Речь идет об энциклопедии «Русский балет» (ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова), 1997 г. и энциклопедии «Балет» (гл. ред. Ю. Н. Григорович), 1981 г.

² Английский перевод французского «Словаря танца» изд-ва «Ларусс» [2]; популярное, для широких масс, издание.

чественного балетоведения, здесь нет; и в дальнейшем понимание сути этого искусства у нас очень близкое — «синтетическое искусство: содержание его, наряду с танцем, определяется сценарием, музыкой и театральными средствами выразительности (оформлением, режиссурой, актерской игрой); иногда может включать вокал и в качестве самостоятельных номеров, и в качестве дополнительного либо единственного музыкального сопровождения. В результате взаимодействия с киноискусством в настоящее время рождается новый жанр — кинобалет» [6, с. 24].

Природа балета двойственна: с одной стороны, он тяготеет к музыке и соответствующим приемам обобщенной поэтической выразительности, с другой — развивается как театральное искусство и оперирует конкретикой и вещественностью. Эти начала сосуществуют, взаимодействуют (и между собой, и с танцем, как выяснится позднее), вступают даже в конфликт и борьбу.

История балета знает периоды, когда какое-либо из двух начал становилось ведущим, определяя своеобразие создаваемых спектаклей. Например, блестящий расцвет советского балета в 1930–1940-е годы, известного как «хореодрама, или драмбалет», позднее, в период утверждения «новой волны» — «золотой эпохи» 1950–1970-х годов — в пылу полемики с предшественниками был несправедливо охаян и низвергнут. Аргумент: «театр вытеснил танец», подменил его. И это в таких шедеврах, как «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова, «Лауренсия» В. М. Чабукиани, «Ромео и Джульетта» Л. М. Лавровского, «Золушка» К. М. Сергеева? Напротив, здесь был достигнут редкостный союз танца и театра. А его представляли, на мой взгляд, корифеи: из теоретиков — А. А. Гвоздев, от режиссуры — С. Э. Радлов. Позднее оценки были скорректированы, но тень пренебрежения до сих пор присутствует. А там было достигнуто, в числе прочего, высочайшее актерское мастерство (впоследствии в значительной мере утраченное и затем возрожденное уже на новых основах и в новом качестве)!

Музыка и театр — это полюсы, антиподы: обобщенность и конкретика. Вся жанровая палитра балетного искусства укладывается в это «прокрустово ложе». Театр требует основы — слова. Таков сюжетный спектакль, основа которого изложена в слове. У музыки свои возможности, и слова она сторонится. Так возникла бессюжетная танцевальная симфония. От сюжетного спектакля к танцевальной симфонии, открытию XX века. И тут нашему хореографу Ф. В. Лопухову отводится основополагающая роль. А исполнитель? Он то персонаж, то музыкальный инструмент. Труднейшая задача! А само танцевальное действо? Оно то спектакль, то концерт (в пределах одного представления!). Недаром возник термин «инструментальный танец». Высшее достижение собственно танцевального искусства: тело танцовщика уподоблено музыкальному инструменту, оно послушно вторит музыке (нет, — не просто послушно: оно

интерпретирует ее, выделяя там главное). Вторит музыке? Не только: тело еще открывает скрытые возможности танца, утверждает их. Попробуем далее обсудить, как мы в настоящее время понимаем, что такое танец.

«Танец и только танец...» Так называлась статья в журнале «Театр» (журнала «Балет» еще не существовало), посвященная триумфальному взлету Михаила Барышникова (его «Дон Кихоту» и потрясающему «Вестрису» в постановке гениального Леонида Якобсона) [7, с. 71–72]. Она принадлежала мне. Начинаящий критик писал о начинающем танцовщике, уже мощно заявившем о себе. Барышникову предстояло покорить мир. Емкое название статьи выходило за рамки одного события и даже явления: по сути то был «символ веры» нового, уже состоявшегося направления в отечественном хореографическом искусстве. Оно возвращало балет к своей музыкальной природе и гегемонии танца (в противовес, как считалось, засилья литературной основы и бытовой конкретики в предыдущие десятилетия). Танец снова объявлялся главным выразительным средством этого искусства. Он подвергался ревизии. Новаторы выясняли его границы: что является танцем, а что нет, пытались «очистить» танец от того, что, как им казалось тогда, таковым не является. Юрий Григорович, например, требовал при постановке «Легенды о любви» от исполнителей лица-маски, не тронутого эмоцией. Всё, что прежде выражала мимика, теперь требовалось воплотить в пластике позой и движением. Спустя двадцать лет, на юбилейном спектакле, сам Юрий Николаевич признал: то было данью времени. Теперь это надо танцевать иначе.

Каждая эпоха трактует понятие «танец» по-своему, осмысляет его заново, даже меняет содержательную основу. Так было в эпоху Айседоры Дункан и формирования «танца-модерн». И позднее, рождение новых видов танца, например, «уличных», вынудило пересматривать и подновлять это понятие.

А что все-таки остается тут неизменным? Мне приходилось неоднократно это определять по просьбе разных изданий, в том числе эстетического толка. Убедился: очень непростая задача.

Вот два телевизионных шоу, где представлен танец: «Danse-Революция» и «Большие и маленькие». Интересные, содержательные, расширяют мои, похоже, весьма старомодные и консервативные взгляды на танец. Первое посвящено современным видам танца, второе — хореографическому творчеству детей и юношества. И там, и тут авторитетнейшее жюри; нет никаких оснований сомневаться в высочайшем профессионализме судей. И вдруг в оценках начинаешь с этими ассами своего дела расходиться.

Одно из выступлений в «Danse-Революции». Девочка лет двенадцати занимается танцами и акробатикой. Способное тело, превосходно разработаны его акробатические возможности. Полный восторг жюри! Высказаны высшие оценки. А показанное, на мой взгляд, вовсе не танец! Это прекрасно испол-

ненный акробатический этюд с музыкальным сопровождением. Как отличить одно от другого?

Шоу «Большие и маленькие». Девочки разного возраста бегают, составляют некие группы ненадолго, те вскоре рассыпаются, исполнительницы падают на пол, катаются по нему, потом одна вспрыгивает на другую. Вся пластика бытовая, неэстетизированная. Этому учиться не надо, это может каждый. И тут восторг жюри! Говорится о глубоком постижении жизни, о важнейших проблемах, которые эти крохи поднимают... Тут уж становится просто неловко: вспоминаются «торговля воздухом» и «голый король»... Понимаю, есть условность жанра: подобные шоу должны быть комплементарны, дарить участникам положительные эмоции.

Вернемся к проблемам теоретическим. Так что же такое танец? Вот примеры иного толка. Зизи Жанмер, жена балетмейстера Ролана Пети, — прекрасная современная балерина, с очень сексуальной внешностью. Завершив танцевальную карьеру, она поет в мюзик-холле. Номер «Павлин». Зизи статична, в руках микрофон. Маленький сиплый голос. Вокруг снуют мужчины, манипулируют огромными опахалами из белых страусовых перьев, размещают их вокруг героини то в один, то в другой рисунок. И, о чудо, оставаясь недвижимой, Жанмер танцует! Как это достигается? Почему чувство танца рождается в каждом зрителе?

Другой пример. Фольклорный ансамбль из Греции. Концерт в Александринском театре. Исполнители молодые. Объявляют сиртаки. Выходит мужчина средних лет (очертания фигуры уже чуть-чуть поплыли). Просто размеренно идет к центру сцены. Он еще не танцует, но в зале воцаряется напряженное ожидание. Все замерли. Звучит фонограмма, волшебство начинается. И тут рождается какое-то необъяснимое чувство близости, родства с исполнителем, словно сливаешься с ним в упоительном движении, в счастье танца! Зал в потрясении, ревет! Не отпускает кудесника, заставляет трижды бисировать номер. Уверен, зрители могли бы наслаждаться этим еще и еще! Исполнитель показывает, что иссяк, больше не может...

А любимый балет? Мое поколение считает, что того искусства, на котором мы выросли, давно нет. Так ли это? Красивые, физически очень способные люди. Неплохо, но уже иначе выученные: берут от педагога не все, а только то, что, считают нужным. Заняты технологией танца и достигают, действительно, технических высот. А где же художники? Где те мастера, спектакли которых потрясали и запоминались на всю жизнь? Значит ли это, что магия танца исчезла? Не совсем. Она вспыхивает искорками иногда, если не задавлена технологией.

На мой взгляд, чудо танца сохранилось; оно переместилось в другие сферы: в художественную гимнастику, фигурное катание, синхронное плавание. Вот

где сказалось мощное влияние балета. И прежде всего это воздействие питает, несомненно, спортивные балльные танцы, волшебным образом преобразует их в искусство. Мои друзья, зная, что мне этот вид творчества чрезвычайно нравится, прислали записи мирового турне супер-звезд, чемпионов из чемпионов в этой области хореографической культуры. Наслаждение невероятное, такого я давно от балета не испытывал! Здесь есть главное: эти мастера *живут* танцем. Мощная энергетика, она каждого захватывает.

Так что же такое танец? Попробуем обратиться к теоретикам, используем мой скромный опыт. Энциклопедия «Балет» утверждает: «Танец (польск. *taniec*, от нем. *Tanz*) — вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела» [1, с. 503]. Книга Натальи Александровой — напрямую на интересующую нас тему. Автор буквально повторяет этот же текст [8, с. 270–272].

«Энциклопедический музыкальный словарь» тоже рискнул высказаться: «Танец (от немецкого *Tanz*) — вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены систематизированных выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой» [4, с. 502].

Проверим предложенное: обратимся к опытной Ларисе Абызовой, осененной авторитетом Вагановской академии. Она считает, что это «...вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной сменой выразительных поз и положений человеческого тела» [9, с. 119–120]. Расхождений никаких. И здесь, как в музыкальном словаре, есть существенное уточнение — ритм.

«Большая советская энциклопедия», толкуя термин, обратилась к Елизавете Суриц. Известная, блестяще эрудированная исследовательница полагает: танец — это «вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и положения его тела» [10, с. 25]. Единодушие с ней у Абызовой полное!

А в моей интерпретации? В словаре «Эстетика» — «вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую художественную систему» [6, с. 341–342]. И тут, вроде бы, то же самое. Дополнение — финал, на мой взгляд, — значимое.

Соотношение танца и музыки коренное, решает все. У Александровой: танец «сохранил тесную связь с музыкой, от которой практически неотделим» [8, с. 270–272]. Главное здесь в том, что танец от музыки неотделим, так и в «Музыкальном словаре». Абызова с этим солидарна: «...танец неразрывен с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его хореографической пластике, композиции, движениях, позах» [9, с. 119].

Мною предлагается признавать за танцем определенную самостоятельность, так как он «... тесно связан с музыкой, вместе с нею образуя музыкально-хореографический образ. ...В этом союзе каждый компонент зависит от другого: музыка диктует танцу собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны танца» [6, с. 341]. А дальше то, что прерывает с традицией намертво «приклеивать» танец к музыке: «В ряде случаев танец может исполняться без музыки — в сопровождении ударных инструментов, кастаньет, хлопков, выстукивания каблуками и т. д.» [6, с. 341]. Здесь можно дополнить: звукового сопровождения вообще может не быть. Необходимо, чтобы ритм жил внутри танцующего; зритель обязательно «прочитает», почувствует его.

Во всех приведенных выше определениях есть общая ошибка: танец называется видом искусства. А ведь это вовсе не так! Мы все оказались рабами укоренившейся традиции. На самом деле танец стал искусством очень поздно, на определенном этапе своего развития. А ранние формы танца, в том числе культовые? А танец народный? Или бытовой? Все это в наши определения не укладывается.

Возникла определенная путаница из-за расплывчатости термина. Чтобы избежать ее, я предложил считать, что термин «танец» имеет два значения, широкое и узкое: широкое — вся история существования танца от возникновения до наших дней, узкое — с момента рождения танца как искусства. Опыт фольклориста здесь мне помог.

Эта идея высказана в уникальном, беспрецедентном труде «Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» [11], созданном Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси им. К. Крапивы, Восточнославянской секцией комиссии по славянскому фольклору при Международном комитете славистов и сектором фольклора Зубовского института, ныне — Института истории искусств Академии наук РФ. К сожалению, этот ценнейший источник практически неизвестен российским исследователям; все его игнорируют (даже такой эрудированный автор, как Мария Ткачук, глубоко проанализировавшая понятие «танец» в историческом аспекте [12]).

Обратимся к названному выше словарю терминов «под эгидой фольклора» [11]. Вот предложенное мною уточненное определение. Танец — «ритмически организованное ритуально-игровое поведение, обретшее определенную пластическую форму, обычно эстетически осмысленную; является особым видом духовной деятельности, в которой пластика человека реализует его представление о мире и о самом себе, а также формах взаимодействия человека с реальным и воображаемым окружением. Основа танца — специально отобранные, систематизированные либо сочиненные и, как правило, канонизированные

традицией жесты, движения, позы» [11, с. 344]. Главное здесь: танец — вид духовной деятельности. Вот чего так не хватает современному балету!

Продолжение мысли подчеркивает то, о чем сейчас нередко в профессиональном искусстве забывают: «Существенны также тип взаимодействия исполнителей с пространством и между собой, количественный состав, размещение в пространстве..., принципы организации некоего целостного танцевального действия» [11, с. 344]. Танец — всегда сражение танцующего с пространством, завоевание его, подчинение себе или мягкое растворение в окружающем. Не музыка, а ритм является для танца необходимым: «Организирующим началом танца выступают ритм и пластическая идея. Ритм в ряде случаев может существовать лишь во внутреннем ощущении танцора, но чаще материализован в определенных звуковых образах. Звуковое сопровождение может осуществляться хлопками, ударами стоп или каблуков, кастаньетами, другими музыкальными инструментами, а также пением и музыкой» [11, с. 344].

Следующее заключение для меня чрезвычайно важно, оно подтверждает — в танце жизнь: «Танец — активная, действенная форма поведения, устанавливающая в соответствии с присущим на данном этапе развития цивилизации мирозерцанием целенаправленное общение как с природой и социумом, так и с самим собой, со своим внутренним миром» [11, с. 344–345].

Танец и музыка: единство или спор? Элитарные, наисложнейшие искусства (танец и музыка) вспыхнули интересом к самому демократическому, самому понятному искусству — театру! А ведь это и есть балет. Искусство XX века оказалось под его сильнейшим влиянием.

Большинство воспринимают танец нераздельно от музыки. Прочный, плодотворный союз. Так было на заре цивилизации, так, похоже, и ныне. Приход в балетный театр симфонической музыки П. И. Чайковского и А. К. Глазунова почитаем за революцию, за начало Новой эры в этом искусстве. До некоторых пор привыкли рабски твердить: танец раскрывает содержание музыки; вот его предназначение. Наивный засомневается: «А зачем тогда танец, если все уже сказано музыкой?» Сидите себе дома и слушайте всеобъемлющую музыку, которой вторит в театре танец, не внося ничего нового, другого, от себя.

Эту «крепостную» зависимость танца от музыки, лишавшую его собственной значимости, автор назвал для себя концепцией «музыкацентристской». Она царила повсеместно. Даже в секторе музыки Зубовского института, куда я поступил в аспирантуру в 1967 году. Сектор был очень сильным, объединял талантливейших музыковедов; многие считают: «То был период его расцвета!» И руководитель у меня был из первых — великая Вера Михайловна Красовская. Она, целиком погруженная в историю, от теоретических проблем была далека. Я же ими мучился, занимаясь симфоническим танцем и новаторской танцсимфонией Ф. В. Лопухова (он проникся ко мне доверием и единствен-

ному позволил скопировать хореографическую партитуру его скандального и великого произведения «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена).

«Наивным» был новичок-аспирант: мучился сам, погружившись в неразрешимые пока теоретические дебри, и мучил других. Не встретив интереса у руководителя, обращался к музыковедам, ответ был у всех один — «музыкацентристский» (даже у самых талантливых и передовых, таких, как Генрих Орлов и Арнольд Сохор). Похоже, никто не знал тогда написанное Асафьевым в далекие 1920-е годы — статью «Скованный музыкант» (сборника Асафьева «О балете» еще не существовало; он появится с этой провидческой работой семь лет спустя). Мне повезло наткнуться на нее случайно, обрабатывая периодику тех давних лет, и восхититься: так глубоко проникнуть в суть, в тайны сложных взаимодействий двух искусств! [13]. Откровения Асафьева ни тогда, ни позже не были услышаны...

Балет как искусство был ему близок, он активно с ним общался. Начал с того, что служил балетным концертмейстером в Мариинском театре, иными словами, участвовал в процессе взаимодействия танца и музыки непосредственно, ежедневно. Охотно писал о балете рецензии и статьи, а затем даже стал балетным композитором: не только осуществлял компиляции из написанного другими, но и сочинял собственные произведения, и весьма успешно. Спектакли с его музыкой имели счастливую сценическую судьбу, а некоторые признаны даже советской классикой. Его «Бахчисарайский фонтан» с хореографией Р. Захарова живет и поныне, и чрезвычайно успешно.

Как теоретик, автор основополагающих работ о симфонизме в музыке, Асафьев консультировал Лопухова, поддерживал его интерес к инструментальной симфонической музыке как основе сценического произведения в танце. Идеи Лопухова о симфоническом танце также пересекались с одержимостью его консультанта симфонизмом.

Восхитимся музыковедом-мудрецом с фундаментальным базовым образованием историка и филолога. Асафьев в своей статье, явно недооцененной современниками, предлагает общую концепцию всех сценических искусств, по природе своей многокомпонентных. Он пишет: «Каждый спектакль есть произведение искусства, значит в результате он — некая найденная форма. Процесс же развертывания спектакля есть процесс оформления или процесс организации материала, в котором происходит борьба сталкивающихся в стремлении к *maximum* у выразительности элементов. И с этой точки зрения каждая деталь спектакля и каждый момент действия (т. е. и вариация балерины, и *solo* на скрипке, и распоряжение механика сцены) суть взаимодействующие в *согласии* или в *состыязании* силы (выделено мною. — А. С.-К.)» [13, с. 112]. Нет речи о подчинении и рабстве — провозглашается взаимодей-

ствие от согласия до состязания. И далее — о балете, его сложностях: здесь «... два параллельных процесса — процесс пластико-танцевального формообразования (хореографическое действие) и процесс музыкального формообразования (воплощение замыслов композитора). ...Итак, в балетном спектакле налицо параллелизм действия хореографического и музыкального и вследствие этого, как логическое последствие — борьба двух планов. Борьба, а не взаимодействие как, казалось бы, должно быть» [13, с. 113]. Смело и точно. Открытия ученого в понимании симфонизма тут явно помогли.

А что в этих двух параллельных процессах существенней, что главенствует? Ответ музыковеда и композитора неожидан: «Для меня ясно, что в балете музыка “служанка хореографического действия”» [13, с. 113–114].

Первенство танца ученый объясняет так: «...как только замыслы балетмейстера примут канонически стройный облик, рождается определенный темп и ритм танца, с некоторыми колебаниями в своих границах, но весьма незначительными. Музыка должна подчиняться этим условиям, потому что исполнители заданий балетмейстера — живые лица и технически неблагоразумно подвергать их строго рассчитанные и механически точно взвешенные движения капризам музыки». И далее: «Мало-помалу замыслы балетмейстера концентрируются в ту или иную формальную структуру и параллельно этому устанавливается некий *средний* темп музыки, способствующий максимальному выявлению пластической танцевальной выразительности» [13, с. 114]. Итак, *пластическая танцевальная выразительность*, по мнению исследователя, — главное в балетном спектакле. Ей-то и служит музыка!

Существует определенная иерархия музыкальных выразительных средств в самом процессе взаимодействия с танцем: «Как это ни парадоксально, но во взаимодействии музыки и танца в практике играет важнейшую роль не ритм, а темп. Ритм — начало, связующее оба плана: музыкальный и хореографический. Связь эта почти всегда имеется, но она весьма многообразна — от наивного тактового последования до сложных конструктивных образований на основе тематизма» [13, с. 113–114].

Асафьев уверен, что гегемония музыки тут невозможна: «Раз установился *средний* темп — крылья музыки обрезаны: есть крайний предел ее полету, потому что танец требует напряжения дыхания или таких-то положений корпуса, рук и ног при точно установленном характере движения музыкального. ...из того, что *тахитит* выразительности музыкального движения может достичь высшего напряжения и высших скоростей, чем *тахитит* скорости движений танцевальных, раз они были оформлены, музыка должна подчиняться балету в темпе — всецело, в плане ритмическом соотносительно тому или иному принципу соритмичности, обусловленному данной постановкой или данным соответствием музыки и танца в отношении ритмическом» [13, с. 113–114].

Противостояние музыки и танца, считает ученый, неизбежно: «Здесь вот и начинается роковая борьба музыки и танца, а во время спектакля балетмейстера и его “ставленников” (т. е. всех исполнителей балета) с дирижером и его “ставленниками” (т. е. с оркестром)» [13, с. 115]. И дирижеру здесь не позавидуешь: он призван отстаивать интересы музыки, а вынужден нередко жертвовать ими ради благополучия и максимальной выразительности сценического действия: «На самом деле условия соритмического взаимодействия балетного действия и музыки гораздо сложнее, и происходит крайне редко. В процессе оформления (чем является балетный спектакль) обычно побеждает балет и предстает зрителю в деталях и целом, как совершенная форма. Балетмейстер доволен, а дирижера ругают музыканты. Он же сам стыдится себя, потому что сознает за собой совсем не вину неритмичности, а грех предательства в отношении музыкальной формы как процесса ритмического интонирования: он уступал процессу оформления балетного действия» [35, с. 115–116]. Эти основополагающие мысли постепенно осознаются современным научным сообществом. И в этом, думаю, заслуга моего поколения.

Подведем некоторые итоги. Соотношение танца и музыки в хореографическом искусстве очень сложны, осуществляются по принципу контрапункта: от согласия, следования за музыкой и соответствия, частичного или достаточно убедительного, до нарочитого противостояния и борьбы. Возможности человеческого тела, своеобразного инструмента танца и инструмента музыкального, разные. В балете интересы сцены всегда остаются главными.

Современные представления о многосоставных искусствах, а сценические искусства, повторяюсь, именно такие, выдвигают принципиально новые приемы исследования — системный анализ. Он утверждает: целое в таких искусствах возникает не как простая сумма составляющих, а как сложный организм, в котором каждый элемент взаимодействует с другими, и взаимодействия эти многообразны. Более того, одна из составляющих может стать ведущей, воздействовать на другие и в значительной мере определять главное.

Приведем несколько примеров, чтобы показать разные типы взаимодействия этих искусств.

«Спящая красавица» П. И. Чайковского в постановке М. И. Петипа. Адажио Авроры с четырьмя женихами в Первом акте. Финал. В музыке мощное нарастание, предельная динамика: *forte-fortissimo*. А в танце? Как ни странно, хореограф не предлагает здесь супер-виртуозных движений: торжественная обводка в *attitude* каждым из партнеров — вроде бы простая, но трудна для исполнительницы. Здесь этот не самый сложный элемент дуэтного танца благодаря оркестровой мощи «звучит» как убедительная кульминация, более того — рождается ощущение покоя расцветшей юности, достигшей своей вершины, утверждающей свое величие и значимость, хотя и не тронутой пока волнением

любовного чувства. И какой контраст к дальнейшим драматическим событиям: букет цветов от Феи Карабосс, затаившейся в чужом обличье, спрятанная там роковая спица, смерть, обернувшаяся вековым сном! Здесь танец не просто поддержан музыкой, он ею укрупнен до кульминации.

Современный номер «Романс» на музыку Г. А. Свиридова сочинил специально для Г. Т. Комлевой талантливый балетмейстер Д. А. Брянцев. «Хореограф и балерина создали шедевр, потрясающий своей обобщающей силой и узнаваемой образностью», — уверяет О. И. Розанова. Миниатюра многозначна, вместила важнейшие события: «В считанные минуты перед зрителями проходила история страны, представленная как трагическая судьба русских женщин, потерявших мужей на войне или в сталинских лагерях». Форма же здесь предложена привычная: лирический дуэт с драматической кульминацией: «Фактически это был дуэт героини с воскрешенным ее памятью мужем (Евгений Нефф) — трагическая история их любви и разлуки навек... — от сумасшедшего счастья до неизбывной тоски» [14, с. 10].

Свиридов за основу взял известный романс «Не уходи, побудь со мною» и по-своему инструментовал его, превратив в оригинальное произведение о значительных, укрупненных им событиях. Открытого драматизма в нем нет; есть драматическое напряжение, поднимающееся до предельной патетики, которую воплощает соло трубы (мощное, с надрывом). Внутреннее действие оказывается на грани с драматизмом. За эту интонацию ухватился хореограф и укрупнил ее в танце вплоть до гиперболизации. Здесь пластика становится «увеличительным стеклом» для музыки. Ровно наоборот предыдущему примеру! В момент кульминации счастья ритмика движений учащается, обгоняет ритмику музыкальной фразы, отрывается от нее, словно высвобождается от пут. Это зарево, взрыв счастья производит огромное впечатление.

А теперь о шедевре, ставшем эмблемой балетного искусства XX века, — номере «Умиравший лебедь». Михаилу Фокину и Анне Павловой, по уверениям хореографа, удалось экспромтом сочинить номер: «Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Это была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как нужно держать руки» [15, с. 395]. Невероятно, трудно в это поверить! Но других источников информации, увы, нет.

Фокин выручал Павлову по ее просьбе: она не привыкла афишу нарушать, а вечером в Дворянском собрании срывалось ее выступление из-за болезни партнера. Фокин в это время разучивал на мандолине пьесу Сен-Санса «Лебедь». Ее и предложил коллеге. Хореограф необычайно музыкальный, отмеченный проникновением в музыку, сделал невероятное: поставил то, чего в музыке, увы, нет.

«Лебедь» — одна из пьес комической сюиты для камерного ансамбля «Кар-

навал животных», шуточного произведения, обозначенного как «зоологическая фантазия». Здесь склонность композитора к юмору, даже сарказму реализовалась сполна (настолько, что он своего сочинения даже стеснялся — опасался прослыть композитором несерьезным и запретил при жизни публиковать всё, кроме «Лебеда»). Это, по мнению авторитетного музыковеда А. Кенигсберг, — единственный серьезный номер ансамбля.

Какой? Лирический, элегический, просветленный? Изобразительный. Сен-Санс мастер звукоподражания. У виолончели — возвышенная мелодия, у двух фортепиано — трепетный аккомпанемент. Прекрасная, совершенных очертаний птица плывет, сопровождаемая рябью воды. Идиллия, созерцание, покой. Фокин взорвал их. Внес событие, которого в музыке нет, — смерть. Откуда? Почему? Сейчас можно на эту тему только фантазировать. Перед хореографом предстала исполнительница особенная, уникальной внешности. В то время ценились женственность и округлость форм. А здесь — истонченность до полупрозрачности. Готовность в пространстве раствориться. Вспоминалась ее поразительная Жизель... Смерть как обещание неувядаемой красоты, ее вечной жизни. Это и был ее Лебедь.

Следующее заявление поначалу кажется невероятным, даже пугает: Фокин поставил свой шедевр... антимузыкально! В музыке всей сюиты, и «Лебеда» в том числе, нет ни йоты, даже намек на драматизм. И Фокин это прекрасно знал. И внес туда, волею творца, насильно, вопреки музыке, смерть. Тут Павлова, думаю, своей личностью сыграла решающую роль. Вступала в права особенность «белотюникового балета»: созидаемая им красота утверждалась как вечная ценность, перекидывался мостик к музыке. Так порушенная связь с музыкой парадоксально восстанавливалась.

Поначалу номер и назывался, как у композитора, — «Лебедь». Но скоро получил уточнение значащее — «Умирающий...» и алеющий рубин на груди — каплю крови.

Фокин прекрасно понимал, что вторгся в музыку, нарушил ее права, внося в придуманное им действие чуждое музыке событие. И гениально придумал, как это оправдать, как привнести в пластику ощущение драматизма: в музыке мелодия и аккомпанемент слитны, биение дробного аккомпанемента по контрасту подчеркивает величавую напевность мелодии. Хореограф этот союз разорвал: мелодию поручил рукам, аккомпанемент — стопам. И, действительно, возникало ощущение драматизма. Поразительней всего было то, что отсветы пластического действия бросали блики на ткань звуковую: музыка с тех пор, кажется нам, как будто впитала тревожные интонации пластики.

Музыка и танец, действительно, могут вступать в самые сложные отношения. И здесь таятся огромные выразительные возможности хореографического искусства и балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

3. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 42.
4. Dictionnaire de la danse / Sous la direction de Philippe Le Moal. Bordas: Larousse, 1999. P. 682.
5. Reyna F. A Concise history of ballet. London: Collins, 1965. 255 p.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. Изд. 2-е / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.
7. Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. С. С. Мокульский. М.: Сов. энциклопедия, 1961. Т. 1. 1214 стб.
8. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
9. Соколов А. А. Танец и только танец... // Театр. 1971. № 1. С. 71–72.
10. Балет. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий // сост. Н. А. Александрова. СПб.-М.; Краснодар: Планета музыки, 2008. С. 270–272.
11. Абызова Л. Теория и история хореографического искусства. Глоссарий: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 217 с.
12. Суриц Е. Танец // Большая советская энциклопедия. М.: БСЭ, 2012. Т. 25.
13. Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 478.
14. Ткачук М. А. К проблеме определения понятия «танец» // Ойкумена. 2011. № 2. С. 94–103.
15. Скованный музыкант. О роли музыки в балете и о положении балетного дирижера // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 112–116.
16. Розанова О. Универсальный талант: творчество без границ // Балет. 2019. № 1. С. 8–11.
17. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма. Л.; М.: Искусство, 1962. 511 с.

REFERENCES

1. Ballet: e`nciklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. S. 42.
2. Dictionnaire de la danse / Sous la direction de Philippe Le Moal. Bordas: Larousse, 1999. P. 682.
3. Reyna F. A Concise history of ballet. London: Collins, 1965. 255 p.
4. E`nciklopedicheskiy muzy`kal`ny`j slovar`. Izd. 2-e / avt.-sost. B. S. Shtejnpress, I. M. Yampol`skij. M.: Sov. e`nciklopediya, 1966. 632 s.
5. Teatral`naya e`nciklopediya: v 6 t. / gl. red. S. S. Mokul`skij. M.: Sov. e`nciklopediya, 1961. T. 1. 1214 stb.
6. E`stetika: slovar` / pod obshh. red. A. A. Belyaeva i dr. M.: Politizdat, 1989. 447 s.

7. *Sokolov A. A. Tanecz i tol`ko tanecz... // Teatr. 1971. № 1. S. 71–72.*
8. *Balet. Tanecz. Xoreografiya: kratkij slovar` tanceval`ny`x terminov i ponyatij // sost. N. A. Aleksandrova. SPb.-M.; Krasnodar: Planeta muzy`ki, 2008. S. 270–272.*
9. *Abyzova L. Teoriya i istoriya xoreograficheskogo iskusstva. Glossarij: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 217 s.*
10. *Suricz E. Tanecz // Bol`shaya sovetskaya e`nciklopediya. M.: BSE`, 2012. T 25.*
11. *Vostochno-slavyanskij fol`klor. Slovar` nauchnoj i narodnoj terminologii / redkol.: K. P. Kabashnikov (otv. red.) i dr. Minsk: Navuka i te`xnika, 1993. S. 478.*
12. *Tkachuk M. A. K probleme opredeleniya ponyatiya «tanecz» // Ojkumena. 2011. № 2. S. 94–103.*
13. *Skovanny`j muzy`kant. O roli muzy`ki v balete i o polozhenii baletnogo dirizhera // Asaf`ev B. O balete. Stat`i. Recenzii. Vospominaniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 112–116.*
14. *Rozanova O. Universal`ny`j talant: tvorchestvo bez granicz // Balet. 2019. № 1. S. 8–11.*
15. *Fokin M. Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera: Stat`i, pis`ma. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 511 s.*

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