

УДК 792.8

БАЛЕТ: ПРОБЛЕМА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

¹ Независимый исследователь, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Проблема сохранения и изучения классического наследия является фундаментальной и не только обеспечивает жизнеспособность балета прошлого в условиях новых жизненных реалий, но и помогает понять перспективы развития этого искусства в будущем. Только разностороннее обсуждение темы, многократные возвращения к ней приведут к успеху в понимании накопившегося опыта в этой сфере, выработке приемлемых ориентиров. В статье анализируется итог обсуждения названной проблемы на одном из совещаний в Управлении культуры Ленгорисполкома 1979 года, обозначившем принципиальные позиции участников и общую растерянность в понимании происходящего. Автор предлагает вернуться к исходным позициям и терминам, чтобы уточнить их, обеспечив продуктивность полемики.

Ключевые слова: классическое наследие, М. И. Петипа, Л. И. Иванов, П. А. Гусев, К. М. Сергеев, О. М. Виноградов, Н. Н. Боярчиков, В. М. Красовская.

BALLET: TO THE PROBLEM OF CLASSICAL HERITAGE

*Sokolov-Kaminsky A. A.*¹

¹ Independent researcher, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The fundamental problem of saving and studying of classical heritage not only guaranteed existence of old ballets in reality of new lives, but also provides insight into perspectives of development of choreography arts in future as assumed by the author of presented article. For understanding of accumulated experience in this area and developing acceptable benchmarks only repeating returns and multifaceted discussions provides success. In presented article the results of the discussion of this problem at the 1979 meeting of the Department of Culture of the Leningrad City Executive Committee were analyzed. Latter outlined the principal positions of the participants and their general confusion in understanding of current situation. For ensuring the productivity of the polemic the returning to the initial positions and specifying the terms in order to clarify them were proposed by the author.

Keywords: classical heritage, M. I. Petipa, L. I. Ivanov, P. A. Gusev, K. M. Sergeev, O. M. Vinogradov, N. N. Boyarchikov, V. M. Krasovskaya.

Что такое «классическое наследие» в балете? Это, принято считать, известно каждому. Так ли это? На мой взгляд, тут много путаницы, неясного до сих пор, вплоть до «узаконенной» неразберихи.

Вот, например, французская «Жизель» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро с К. Гризи. Премьера легендарного спектакля состоялась в 1841 году на сцене Гранд Опера, и ему было уготовано стать объектом классического наследия. Но во Франции балет выпал из репертуара и был в свое время забыт. Он там не стал классическим наследием! Он им стал в России, притом не в первоначальном (премьерном!) варианте, а в редакции М. Петипа. И лишь в таком виде вернулся на родину уже в новом качестве, обретенном на чужбине.

А многократно воспетая французская «Сильфида» хореографа Ф. Тальони с М. Тальони 1832 года — и она канула в вечность! Сохранился другой спектакль, другого хореографа — А. Бурнонвиля, даже с заново написанной музыкой Х. Левенсколда вместо первоначальной, сочиненной Ж. Шнейцхоффером! Этот тщательно оберегаемый датчанами спектакль, их гордость, стал классическим наследием — парафраз, а не оригинал.

Только длительная непрерывная жизнь спектакля может дать основание превратиться ему в классическое наследие. Поставленное должно существовать протяженное время, сохраняя при этом художественную ценность и обязательно интерес зрителя.

При длительной жизни спектакля неизбежны перемены. Меняется всё: сама жизнь, зрители, сидящие в зале; артисты, создающие сценическое действие; система ценностей и эстетические установки; мода и уровень виртуозного мастерства. Список можно длить и длить. Неизбежно меняется сам спектакль, живой организм, реализуемый людьми. Это естественный процесс. Что-то утрачивается, оказывается забытым, что-то привносится взамен или дополняет существовавшее.

Приходится признать, что есть и нечто устойчивое: оно обеспечивает произведению во все времена высокую художественную ценность и значимость как явления духовной жизни. В спектакле, таким образом, обнаруживаются две составляющие: главное, суть, константа, и то, что меняться может, вынуждено меняться обязательно, сообразуясь со временем и протекающими там процессами.

Возникает неизбежная аналогия с фольклором. В чем она состоит? К данному произведению, которому предстоит обрести статус классического наследия

(авторскому, в отличие от фольклора), прикасается множество людей, каждый из которых как бы пропускает его сквозь себя. Происходит взаимодействие сонма людей, участвующих в этом процессе жизнеобеспечения искусства, в его воспроизведении, с самим материалом конкретной постановки, с обилием существенных деталей. Здесь возможны и обретения, и утраты.

В момент премьеры показанное — еще не «классическое наследие» (тут коренятся истоки всеобщего заблуждения): этот статус пока не реализован. Родившийся спектакль может им стать в будущем, а может и не стать! И зависит это не только от художественных достоинств новинки. Эта простая мысль трудно сопрягается с обыденным сознанием. Заявленная давно, чуть не полвека назад, она до сих пор вне научного обихода. Но об этом позже.

«Каменный цветок» С. Прокофьева (1957, Театр им. С. М. Кирова) с замечательной хореографией Ю. Григоровича считается поворотным моментом, точкой отсчета нового этапа в советском балете. Из репертуара не исчезал, признан отечественной классикой. А вот «Берег надежды» А. Петрова в постановке И. Бельского (1959, там же) этого статуса не удостоился: его сценическая жизнь была слишком краткой. А событие значимое, уверен, кардинальное, не уступает в масштабе счастливому предшественнику! Здесь — эстетический манифест утверждающегося направления. После такого возврат к предшествующей эпохе невозможен.

Классическое наследие не возникает одномоментно, как событие оно рождается в процессе взаимодействия со временем. Это длительный процесс. Итог этого взаимодействия и будет классическим наследием. Поэтому все, что связано с пресловутым «возвратом к премьерному варианту», лишено смысла. И сколько было потрачено времени, денег, сил, чтобы эту идею реализовать?! А многие талантливейшие люди были ею околдованы!

Предпринятые усилия вернуть премьерный вариант лишь подтвердили бесплодность выбранного пути. Я не знаю ни одного убедительного итога. Пусть знающий «бросит в меня камень».

Как определить, что в спектакле не должно меняться, а что может? Тут-то и начинаются трудности и возможность спора, обсуждения, экспериментов и проб. Вот где, уверен, следует сосредоточить усилия художественному сообществу.

Попытки установить эту трудноуловимую границу делались неоднократно. Одна из серьезнейших была предпринята в Ленинграде в 1979 году. Управление культуры решило совместно с Художественным советом города обсудить сложности, возникающие при постановке классических балетов прошлого¹.

¹ Совместное заседания Коллегии и Художественного совета Главного управления культуры Ленгорисполкома о постановках классических балетов. 24 окт. 1979 г. Совместное заседания Коллегии и Художественного совета Главного управления культуры Ленгорисполкома о постановках классических балетов. 24 окт. 1979 г.

К этому времени основной классический репертуар — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда» — на сцене Кировского (Мариинского) театра шли в редакции крупного знатока этого материала К. М. Сергеева. Здесь, в этой труппе, шедевры были созданы и многократно возобновлялись; театр был признан главным и самым авторитетным хранителем наследия прошлого.

В стане хранителей классики развернулась нешуточная борьба. Она шла прежде всего за командные позиции в балетном цехе — пост главного балетмейстера (та же, по сути, должность, с иным акцентом обязанностей, именовалась «художественный руководитель»). Это он определял политику в отношении к классическому наследию и чаще всего сам осуществлял возобновления. После революции, в сложнейших условиях утраты репертуара и отъезда за рубеж лучших сил труппы вся тяжесть восстановительных работ выпала на долю Ф. В. Лопухова, и он справился с ней достойнейшим образом. Затем эти функции выполняла заменившая его А. Я. Ваганова. Опыт был собран богатейший, и ошибки — на уровне художественных открытий. Но это другая, захватывающая тема. И деятельность каждого из этих признанных мастеров на ниве сохранения и преобразования классики достойна отдельной масштабной работы.

Попробуем вернуться к итогам памятного для меня обсуждения 1979 года. Расстановка сил в очередной раз сменилась. В конце войны прославленную труппу снова возглавил Ф. В. Лопухов (1944–1945), следом был П. А. Гусев (1945–1950). Сократившийся в годы эвакуации репертуар теперь, по возвращении в родной город, требовал расширения и, прежде всего, возвращения всего классического наследия. Гусев поручил это Сергееву, обнаружившему несомненное балетмейстерское дарование в постановке «Золушки» С. С. Прокофьева (1946). Хореограф-дебютант проявил в работе над классикой чрезвычайную деликатность, несомненный художественный вкус, эрудицию («Раймонда», 1948; «Лебединое озеро», 1950; «Спящая красавица», 1952). Сделанное им получило в итоге в основном одобрительную оценку, и руководящий пост перешел к нему (1951–1955, 1961–1971). Только чрезвычайные обстоятельства, умело использованные противниками, привели к его отставке (история с оставшейся в Лондоне Натальей Макаровой). Теперь признанному мастеру доверили руководство колыбелью русского балета, Хореографическим училищем, превратившимся при его содействии в Академию русского балета имени А. Я. Вагановой (художественный руководитель 1973–1992, с 1991-го — президент).

Жизнь классического наследия продолжала волновать и профессионалов, и зрителей. Это была одна из «вечных тем» балетных совещаний, конференций, дискуссий в прессе. И состояние классики, и редакции, выполненные Сергеевым, удовлетворяли не всех. Раздавались и возмущенные голоса, упрекавшие возобновителя в существенных утратах. Мотивы могли быть разными,

ревнивые чувства полемику подогревали. Оставим их в стороне: нас интересует спор по существу, несовпадение творческих позиций. Совещанию 1979 года предстояло эти расхождения выявить. Организатором ответственной встречи выступил Гусев. В это время он руководил кафедрой балетмейстеров Ленинградской консерватории, созданной в 1962 году по инициативе Ф. В. Лопухова. И кафедра, и сам Петр Андреевич активно занимались проблемами сохранения балетного классического наследия. Здесь его убеждения и взгляды Лопухова совпадали: оба занимали непримиримую позицию по отношению к деятельности в этой области К. М. Сергеева.

Пригласили профессиональных людей на самом высоком уровне. Тут были члены Коллегии Управления культуры и Городской художественный совет. Из многих присутствовавших слово предоставили нескольким желающим. Обозначим круг выступавших: это были прежде всего руководители балетных трупп Мариинского театра (О. М. Виноградов), Малого оперного (Н. Н. Боярчиков)². Свою позицию высказали ведущие классические танцовщицы Н. А. Долгушин и А. С. Хамзин, имевшие собственный опыт общения с наследием, не только исполнительский. Балетную критику представляли В. М. Красовская и ваш покорный слуга. Основной доклад сделал Гусев. Вел заседание заместитель начальника Главного управления культуры В. Д. Знаменский, с базовым музыкальным образованием.

Нарочитость подбора участников совещания бросалась в глаза. Отсутствовал главный оппонент, в данный момент ответственный за то, как была представлена классика на основной ленинградской сцене, — К. М. Сергеев. Достигнутое здесь, в Кировском, почиталось балетным миром за эталон, служило ориентиром для остальных. Театр неоднократно признавался «музеем»: к интонации уважительной иногда тут примешивалось и осуждение.

«Забыли» пригласить не просто человека заинтересованного, но состоявшегося лидера! Убрать оппонента значило нежелание вступать с ним в открытую дискуссию, может быть, опасение серьезности позиции противника.

Убедительной, внятной программы предложено здесь не было. Обозначилась панорама противоречивых, весьма сбивчивых мнений. Неясной оказалась и позиция докладчика. Попробуем ее проанализировать хотя бы в самых общих чертах (странно, но это делается только сейчас, спустя десятилетия).

Вот исходный тезис Гусева, многое определяющий: «Что касается восстановления спектакля, скажем, “Лебединого озера” в целом, то это практически невозможно», и следом уточнение: «...потому что спектакля в целом восстановить со всеми мизансценами нельзя» [1, с. 5]. Иное дело хореография: тут, по словам эксперта, «менее сложное положение». Итог — «...можно

² Оба театра многократно меняли название, мы для удобства сохраним здесь основные.

восстановить подлинники хореографические, можно восстановить почти всё» [1, с. 5]. Ограничение «почти» оказывается емким: приводимые далее конкретные примеры, по сути, опровергают сказанное. Везде обнаруживаются лакуны, забытое. Даже при попытке реконструировать премьерный вариант «Лебединого озера» в Малом оперном³ под руководством такого авторитетного мастера, как Ф. В. Лопухов, обнаруживается необходимость сочинения заново, вместо забытого, пусть нескольких фраз. Приходится признать: «Уже подделка, так что уже восстановить подлинник нельзя» [там же].

Гусев при обращении к классике предлагает «четко сформулировать задачи, которые /театр/ ставит перед собой» [там же]. Он сам пытается их обозначить. Вопреки всем предшествовавшим рассуждениям, целью, считает он, может быть возвращение подлинника. Вот его убеждение: «За малым исключением может быть восстановлен подлинник и подделка пятен — это дело техники» [там же]. Это один путь. Другой — собрать вместе наиболее удавшиеся фрагменты из разных версий: эдакий коллаж удач разных авторов. Почему-то этот путь Гусев самостоятельным не считает: выдает его за вариант первого. Нестыковка!

А вот развитие мысли докладчика: «Второй вариант такой: постараться столько, сколько можно, вернуться к первоначальному варианту Петипа⁴, который несет все художественные ценности, которыми мы гордимся, и поручить это объединить, белые места подделать, и показать мы можем все то, что накопили» [там же]. Чем отличается «восстановленный подлинник» от «первоначального варианта Петипа» — неясно. Разве это в идеале не одно и то же? Или, по крайней мере, близкое, стремящееся к совпадению. Различие тут в восстановленных «белых пятнах», реконструированных утратах. Сбивает с толку — вместо того, чтобы уточнить. А вот финал размышлений: третий вариант — «просто сочинить заново». Этим немногим путаная программа Гусева по претворению классики на балетной сцене была исчерпана.

Еще хуже дело обстояло с остальными: ни у кого программы вообще не было! Обходились частными замечаниями, комментировали высказанное Гусевым. Ожидание услышать от руководителей балетных трупп их принципы отношения к наследию не оправдалось.

О. М. Виноградов поддержал идею сохранить все лучшие находки в «Лебедином», накопленные к тому времени: «Избавиться от тех находок, которые появились, не удастся, и нужно ли отвергать такие находки, которые внесены?

³ «Лебединое озеро», восстановление подлинника Л. Иванова и М. Петипа, осуществлено Ф. В. Лопуховым и К. Ф. Боярским (Малый оперный театр, 1958).

⁴ Приписывать авторство «Лебединого» Петипа, уверен, более чем сомнительно. Конечно же, это спектакль прежде всего Л. Иванова, потому что главное там сделано именно им.

Наверное, не следует» [там же]. И всё! Этим разговор по существу был исчерпан; дальше обсуждались частности, например оформление.

Н. Н. Боярчиков предложил вернуться к опыту реконструкции премьерного варианта под руководством Лопухова и продолжить его (восстановить таким образом подлинник), справедливо опасаясь того, что время работает против такой идеи, и чем дальше, тем сложнее ее будет осуществить.

Общее ощущение от хода дискуссии точно передала В. М. Красовская. Ожидали отчетливости позиции людей, от которых судьбы классического наследия зависели. Получили же иное: «Многое не ясно, что говорил Николай Николаевич и что говорил Олег Михайлович. Меня немного запутал Петр Андреевич, потому что я не поняла, к чему он призывает: с одной стороны, как будто бы нужно избавиться от посторонних постановок, с другой стороны, нужно делать что-то совсем новое» [1, с. 12].

Убеждало ее знание театра изнутри как практика: «...спектакль — это живой организм, он не может жить вечно, не разрушаясь, не изменяясь. Спектакли изменяются, и изменяются даже при жизни создателей, а тем более после того, как они кончили свой земной путь» [там же]. Процесс обновления спектакля критик считала неизбежным: «Естественно, чтобы какие-то вещи входили в этот спектакль. Если они не органично входят, если они посторонние, мешают, то они отпадут сами собой. И сохранять нужно, конечно, то, что безусловно» [там же].

Красовская единственная осмелилась трезво оценить возвращение одного из ушедших номеров — вальса из первой картины «Лебединого озера»: «Мне кажется, что вальс в том плане, в каком был поставлен Петипа, выпал не случайно. Когда Федор Васильевич его восстановил, то оказалось, что эта сцена с выносом табуреток в общем-то старомодна и, на мой взгляд, совершенно увяла» [там же]. Никаких размышлений общего плана у историка не возникало.

Высказывания Долгушина и Хамзина касались частных, ничего нового не вносили.

Мною была сделана попытка высказать свое отношение к проблемам классического наследия, родившееся уже на основе опыта фольклориста: «Нельзя относиться к классике как результату. Это процесс. К классике нужно относиться как к живому процессу». Вывод, родившийся в итоге обстоятельных размышлений, подан здесь в виде формулы, тезиса. Ни понимания, ни встречного интереса он не вызвал.

Конференция, на мой взгляд, провалилась. Отсутствие тут Сергеева, несомненно, сказалось. Стало совершенно очевидно: убедительной программы работы с классикой у собравшихся нет.

События будущего подтвердили отсутствие каких бы то ни было позиций даже у Гусева, который некую программу обнародовал. Он, который

настаивал, что «...нельзя восстановить спектакля в целом», в 1984 году предпринял попытку «восстановить» четырехактный вариант «Баядерки» в Свердловском театре. Увы! Удачей это не стало.

И все-таки материал обсуждения дает основу для начала научного спора. Прежде всего важно установить общие исходные позиции. Как толковать те понятия, которыми все пользуются: подлинник, премьерный вариант, первоначальный вариант? Уже тут возникали разночтения и путаница. Одно это и то же или разное, и в чем расхождение? Премьерный вариант и есть подлинник, или же подлинник возникает позднее, когда спектакль окончательно сложится, устоится, пройдет испытание временем?

Разговор о классическом наследии требует подкрепления, размышлений теоретических. К этому балетный театр, похоже, не очень готов. Может быть, стоит его все же на новом этапе начать? Или — продолжить...

ЛИТЕРАТУРА

1. Совместное заседание Коллегии и Художественного совета Главка по вопросам постановки классических балетов и спектаклей. 24 окт. 1979 г. Стенографический отчет. Главное Управление культуры Ленгорисполкома / ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-105. Оп. 4. Д. 534, 24 окт. 1979 г.

REFERENCES

1. Sovmestnoe zasedanie Kollegii i Hudozhestvennogo soveta Glavka po voprosam postanovki klassicheskikh baletov i spektaklej. 24 okt. 1979 g. Stenograficheskiy otchet. Glavnoe Upravlenie kul'tury Lengorispolkoma / CGALI SPb. F. R-105. Op. 4. D. 534, 24 okt. 1979 g.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminsky A. A. — Cand. Sci. (Art); sokolovkaminsky@gmail.com