

А. А. Соколов-Каминский

СЛОНИМСКИЙ — РОДОНАЧАЛЬНИК СОВЕТСКОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

13 марта исполняется 115 лет со дня рождения Юрия Иосифовича Слонимского. В истории советского балета Слонимский занимает особое, весьма значительное место. Он — первый, он многое начинал. С него исчисляется история советского балетоведения, а не только балетной критики. Ему удалось соединить научные интересы с чисто практической деятельностью, чрезвычайно успешной, отзывавшейся реальными событиями в жизни советского балета. Широтой интересов и плодотворностью вряд ли кто с ним может в этом сравниться. И все сложности идеологического толка — неотъемлемая часть того времени — отразились на его судьбе тоже.

Театр и балет стали его страстью с юности. Получая юридическое образование в Петроградском университете, он одновременно учился в Школе русской драмы и брал уроки классического танца у профессиональных артистов балета, в том числе у таких будущих знаменитостей как В. И. Вайнонен и Г. М. Баланчивадзе (последний стал впоследствии основателем американского балета Джорджем Баланчиным). Такая жадность к искусству — характерная черта времени: 1920-е годы — взрыв творческой энергии во всех слоях общества.

Острая заинтересованность в судьбах балета заставила его взяться за перо. Так, в 1919 году студент, изучающий юриспруденцию, написал свою первую статью, посвященную Хореографическому (тогда Театральному) училищу. Слонимский все активнее включался в художественную жизнь родного города. Уже в следующем году он начал выступать с лекциями о балете, горячо пропагандируя это искусство, открывая непосвященным его тайны. А затем последовало участие в «Петроградском академическом Молодом балете», объединившем группу энтузиастов не удовлетворенных состоянием дел в балете, искавших выход собственной нерастраченной творческой энергии. Главным хореографом тут считался Баланчивадзе, но ставили и другие, пробующие силы в сочинительстве, театром не поддержанные. Здесь сотрудничали выпускники училища с талантливыми представителями других творческих профессий, в частности, с художниками: В. В. Дмитриевым, Б. М. Эрбштейном, Т. Г. Бруни, Г. Н. Коршиковым. Среди них был и Слонимский. Общение обогащало, дарило новые силы, поддерживало интерес к эксперименту. Участие потому артистов этой группы в новаторской и дерзкой постановке «Танц-симфонии» Ф. В. Лопухова (1923) было естественно и органично.

Начальные годы выявили еще одно направление творчества этого талантливого человека: Слонимский пробовал себя как сценарист, взявшись за сочинение вместе с Д. Д. Шостаковичем либретто балета «Маленькая русалочка». И хотя задуманное не было осуществлено, начинающий сценарист приобрел здесь главное — бесценный опыт и понимание в предпринятом огромных трудностей. Это помогло

ему в будущем стать самым плодотворным балетным сценаристом советского (а, может быть, и не только) времени.

Укреплялись его связи с Институтом истории искусств (Зубовским институтом), ставшим впоследствии его главным пристанищем на многие годы. Тут объединились учебное заведение с научно-исследовательским; площадка для творческих дискуссий об искусстве того времени с акциями просветительскими. Слонимский участвовал во всем, завоевывал авторитет эрудированного знатока танцевального искусства. С 1922 по 1924-й годы, будучи студентом, состоял научным сотрудником этого института. А в 1932-ом вернулся сюда уже надолго — до 1961 года. Работа в стенах института обогащала общением с ведущими театроведами, музыковедами, искусствоведами того времени, погружала в жаркие споры о путях развития советского искусства.

Исследователь, критик, сценарист в Слонимском счастливо сочетались, позволяя глубже проникнуть в суть балетного театра. Свой путь в балетоведение он начал двумя блестящими работами о романтическом балете — спектаклях «Жизель» (1926) и «Сильфида» (1927). Небольшие по объему, они поражают масштабом, содержательностью, информационным богатством. Вот образец для будущих поколений исследователей — образец исторического и морфологического анализа! Материал этих исследований, несмотря на появление позднее более обстоятельных работ, до сих пор остается бесценным.

Основу его творческого наследия составляют, прежде всего, фундаментальные труды по истории балета, в которых прослежены судьбы крупнейших хореографов предшествующего периода, связанных с русским искусством. Перечень имен впечатляет: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Глубоко содержательны также монографии о «золотом фонде» балетного репертуара. Тут, кроме уже упоминавшихся, такие шедевры как: «Тщетная предосторожность» (1961), «Лебединое озеро» (1962), расширенная и дополненная «Жизель» (1969). А книга «Чайковский и балетный театр его времени» (1956) вводит в фундаментальные проблемы природы этого искусства — те, что определили развитие балетного театра всех последующих эпох.

Особняком здесь стоит пресловутая книга «Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра» (1950). Сталинская эпоха еще не кончилась, но даже тогда навязчивое желание автора угодить идеологической доктрине времени в применении к балетному искусству выглядело нелепо и раздражало. Ссылки на труды вождя и партийные документы в таком прямолинейном применении в контексте балетного искусства воспринимались инородными. Книга вызвала резкую отрицательную оценку современников.

В этом уничижительном погромном жаре забылось то, безусловно, полезное, что в книге содержалось. Прежде всего, это была панорама событий — основных событий, составивших историю советского балета более чем трех десятилетий, — рассказ о премьерах, их участниках, об исполнителях новой эпохи, и даже описание спектаклей¹! Исторический интерес представляет иконография, приведенная

¹ Эти описания, по просьбе Ю. И. Слонимского, выполнила В. М. Красовская (со слов Красовской).

в книге — редкие документальные свидетельства об исчезнувших постановках. Раздел «Список балетных премьер на сценах Москвы и Ленинграда (1917–1949)» (выполнен А. Мовшенсоном) вводил в научный обиход данные, которыми пользовались все последующие исследователи.

Бурная отрицательная реакция на это произведение заслонила то чрезвычайно ценное, даже новаторское, что в творчестве Слонимского, бесспорно, содержалось. В итоге — устойчивая недооценка значимости этого уникального исследователя в истории отечественного балетоведения.

Интерес к прошлому у Слонимского не отменял внимания к современности. Собственно говоря, погружение в историю помогало ему лучше понять сложные процессы преобразования танцевального искусства, происходившие у него на глазах. Он активно участвовал в этих процессах и как критик, и как сценарист. Более того, два весомых события в жизни Училища в 1930-е годы связаны с его именем: начало издательской деятельности и первые шаги в обучении хореографов. И там, и тут советы Слонимского, его литературный опыт, богатая практика общения с хореографами (включая «Молодой балет») способствовали успешной реализации самых смелых и неожиданных проектов.

Слонимский преуспел в оживлении методической работы в Хореографическом училище: он возглавил ее, руководя Методическим кабинетом (1932–1936). И всяма вовремя: преподавание в советское время перестраивалось и кардинально преобразалось. Формировалась советская школа классического танца, уже начавшая подтверждать свои весомые преимущества. Совместно с И. И. Соллертинским и Б. В. Шавровым Слонимский издал пересмотренные и систематизированные программы по всем профессиональным дисциплинам²: классическому, характерному, историко-бытовому танцу, пантомиме, поддержке, даже основам анатомии и физиологии движения. Здесь приводились также программы по методике преподавания основных танцевальных дисциплин, необходимые для педагогического отделения, созданного в 1933 году. Репертуар, который следовало освоить в школе, назывался конкретно (в будущем это нарекут классическим наследием). «Основы записи танца» указывались тоже. В таком комплексном виде программы появились впервые (прежде ограничивались лишь одним классическим танцем).

Слонимский поддержал идею начать профессиональную подготовку хореографов и преподавал на балетмейстерских курсах при Училище (тогда Техникуме) анализ балетного спектакля (1937–1941). Затем идею подготовки балетмейстеров-постановщиков подхватили в Москве. Таких специалистов стали обучать после войны в ГИТИСе. И тут не обошлось без петербургского ученого: его как признанного знатока танцевального искусства приглашали читать лекции и вести семинары. А позднее вместе с Ф. В. Лопуховым он участвовал в учреждении кафедры балетмейстеров при Петербургской консерватории (1962).

К опыту балетмейстеров Слонимский был особенно внимателен и пропагандировал их достижения с первых же шагов на поприще историка балета. Уже в юности

² Учебные программы / отв. ред. Е. И. Чесноков. Л.: Ленинград. хореограф. техникум, 1936.

переводил фундаментальный труд Ж. Новерра «Письма о танце», позднее изданные с его предисловием. Был редактором многих основательных изданий, значащих для судеб отечественного балета. Сопровождал их вступительными статьями, спорившими по содержательности с целыми книгами. Тем самым готовил почву для следующих поколений исследователей, занявшихся последовательным рассмотрением истории русского балета.

Слонимский остался непревзойденным мастером балетного сценария. На его счету девять полноценных многоактных спектаклей, имевших чаще всего длительную и успешную сценическую историю! Среди них такие принципиальные удаchi как: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Весенняя сказка», «Юность», «Семь красавиц», «Тропюю грома», «Берег надежды», «Икар». Тут особый интерес представляет «Берег надежды» — спектакль-манифест. Происходил слом, рождалось принципиально новое в искусстве отечественного балета, и Слонимский в собственном творчестве воплотил этот переход от традиционного сюжетного спектакля к новаторскому типу драматургии — программной.

Свой опыт сценариста Юрий Иосифович изложил в книге «Семь балетных историй: Рассказ сценариста» (1967). Это кладезь ценнейших сведений из истории создания каждого приведенного здесь балета, Тут представлены плодотворные поиски специфики балетного искусства.

Столь же глубокой и поучительной стала его книга «Драматургия балетного театра XIX века» (1977). Можно считать, что здесь воплощен опыт целого поколения теоретиков и практиков танцевального искусства.

Мемуарный раздел его творчества знакомит с захватывающими деталями становления советского балета, рождения его как самостоятельного художественного явления.

А вот совсем незнакомая страница его биографии — творчество в годы войны. Как выяснилось уже после создания Библиографического указателя его трудов³, Юрий Иосифович под псевдонимом (пока не установлен) публиковал в полевых многотиражках сочиняемые им рассказы патриотического характера.

В 1948 году защитил кандидатскую диссертацию. В 1959 году Парижский университет танца удостоил его звания почетного доктора.

Творческая судьба Слонимского не была простой. На его долю выпало участие в сложных процессах становления советского балета. С его именем связаны также первые шаги науки о танце в противоречивую послереволюционную пору. Желание откликнуться на запросы времени нередко приносило впечатляющие плоды в виде замысла нового сценария или книги. Изредка преходящие требования подминали индивидуальность исследователя, как то случилось в издании «Советский балет» — первой попытке осмыслить и систематизировать развитие послереволюционного искусства. Сейчас и эта книга, и вся биография Слонимского интересны нам как отражение особенностей конкретной эпохи, как знак времени. Заслуга ис-

³ Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978). Библиографический указатель трудов. СПб.: Академия рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2002. Сост. Н. А. Котова, А. А. Соколов-Каминский. Науч. ред. А. А. Соколов-Каминский.

следователя заключается в том, что в большинстве своих работ он оставался верен чисто научным интересам.

Слонимский развивался вместе с советским балетом: переживал те же увлечения, разочаровывался во вчерашнем, искал новые ориентиры в творчестве. Как большинство отечественных художников, он прошел сквозь искусства хореодрамы. На этапах ее восхождения сценарии Слонимского выразили лучшие черты этого направления. И в числе первых Слонимский-критик осознал исчерпанность идеи, необходимость новых путей. На рубеже 1950-х — 1960-х годов он был с теми, кто оспаривал ближайшее прошлое и предлагал новые художественные идеалы. Сделать такой шаг сложившемуся художнику было весьма трудно. Тем ценней одержанная им победа.