

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067.4

М. Ю. Гендова

«ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!». К ПРОБЛЕМЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ 1930-х

«Время вперед!» — музыкальная сюита Г. Свиридова, написана в 1965 г. для одноименного кинофильма М. Швейцера. Сюжет картины (по роману В. Катаева) посвящен событиям 1930-х гг. (строительству Магнитогорского металлургического комбината). То есть времени активной индустриализации и коллективизации страны Советов, когда, по замечанию партийного деятеля Н. И. Бухарина, коллектив стал главной семьей члена советского общества, функционирующего «по принципу пчелиного улья, где все устроено исключительно с “социальной точки зрения” и не может быть речи ни о какой “духовной жизни”» [1, с. 547]. Искусство означенного периода, согласно размышлениям режиссера А. Роома, должно было соответствовать формам материальной культуры, то есть двигаться в сторону «утилитарного предметного производственного театра <...> в котором нет ничего случайного» [2, с. 280].

Балетный театр воплощал лозунги эпохи в диапазоне своих выразительных средств, пытаясь хореографически приспособить условный балетный язык с обобщенно-образной пальцевой техникой к эстетике «реалистического стиля» [3]. Тем самым двигался в сторону интертекстуальности¹, которая сегодня позволяет осмыслить полифазный контекст эпохи путем послойного анализа совокупности внешних (сюжет, костюм, декорация) и внутренних (архитектоника формы спектакля, хореография) кодов балетного спектакля. Наибольшей объективности для создания беспристрастного портрета времени можно добиться лишь с позиций вненаходимости², когда исследователь отстоит во времени от объекта в среднем на два-три поколения.

¹ Термин введен теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой в 1967 г.; позволяет установить и опредметить вовне внутренние связи произведения искусства с иными произведениями или сторонами бытия, предшествующими или параллельными во времени. Концепция интертекстуальности подчеркивает активную роль социокультурной среды в целостном осмыслении произведения искусства и самой эпохи.

² Термин, предложен М. Бахтиным, характеризует философско-эстетическую позицию неслияния, позволяющую создавать и оценивать цельный образ персонажа или эпохи без привнесения в него авторской субъективности.

Интерес для исследования социокультурной многоаспектности балетного театра представляет противоречивая эпоха 1930-х гг. — период пересмотра мировоззренческих приоритетов, поведенческих стереотипов и социально-политического вектора. Именно таким курсом был задан стиливой перелом от конструктивизма к политически скроенному, а значит, искусственно насажденному — социалистическому реализму.

О рождении соцреализма как официально одобряемого художественного направления возвестило постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» [4, с. 172–173]. Данный документ нацеливал на ликвидацию большого числа художественных объединений, экспериментирующих и развивающихся самобытно. Взамен предлагалось организовать крупные, структурированные центры — творческие союзы деятелей искусств, выполнявших государственный заказ. Так власть формировала монологичную линию развития унифицированного типа искусства, воплощающего определенный идеологический канон. Его ключевыми чертами стала прежде всего «идентификация сверху», когда необходимая ценностно-идеологическая модель «нового человека» диктовалась правящей партией и постепенно внедрялась в массы [5]. Основывалась эта модель на эмоционально-позитивном отношении к трудовой деятельности, отождествляемой со смыслом жизни; приоритете коллективного над индивидуальным, что, с одной стороны, воспитывало ощущение принадлежности в общему целому (возврат к архаической форме — общинности), а с другой — давало обществу право карать личность за проступки, вплоть до исключения из коллектива (проявление темы экзистенциального страха — другого как отверженного или «вредителя»). Актуальность идеи «перековки» личности коллективом, наделение ее массовым сознанием вели к высокой степени суггестивности и постепенной инфантилизации. Яркими чертами общественной жизни также были строгая регламентированность, бинарный примитивизм в оценке событий, опора на социальные мифы и карнавализация действительности как подмена реалий бытия социальной утопией светлого будущего [6, с. 6–7].

Заметим, что соцреализму предшествовал конструктивизм — индустриально-утилитарный стиль 1920-х — начала 1930-х гг., пропагандирующий поиск новой эстетики формы, экспрессивность и непрерывное экспериментаторство. Конструктивизм стал ответной реакцией среды на кризис изобразительности, сменившийся интенсивными темпами наступления техногенного прогресса. Впервые термин появляется не позднее начала 1921 г.³, в печати же обозначается в 1922 г. на страницах книги А. Гана «Конструктивизм»⁴. Для конструктивизма важна была ориентация на принцип чистой архитектурности или монолитной «оголенности» конструкции как меры всех вещей в труде, бытовой жизни и сфере искусства [7]. Таковым оказалось новое условие жизни личности, лишенной «мишуры» украшения. Сместив фокус внимания с личности, «стройное дитя индустриальной

³ В рамках рабочей группы конструктивистов ИНХУКа (1920–1924), первое официальное заседание прошло в марте 1921 г.

⁴ Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922.

культуры» [8] незаметно для себя вступило в конфликт с человеческим в человеке — ключевой опоре в культуре. Среди других характеристик выделялись декларативность, подчеркнутая простота и практичность, строгость, лаконичность, геометризм и абстрактность форм, попытка установить наиболее оптимальные связи и их комбинации между элементами внутри объекта. Это направление в искусстве искало формы гармоничного сочетания художественного и промышленного, красота отождествлялась с пользой и прочностью, уводя на второй план эстетическое. Так рождалось «производственное искусство»⁵, подарившее театру биомеханику Вс. Мейерхольда: специфическую актерскую активно-кинетическую технику игры, вынутую из области декоративного. Мировоззрение конструктивизма уподобляло личность инженерному механизму, оно регламентировало и детерминировало ее существование. Собственно, такой индустриальный подход в итоге стал причиной угасания существующего и рождения нового стиля — соцреализма как политической попытки через достижения механики сконструировать модель советского человека — «железного дровосека», у которого долг в приоритете над чувствами (прямая аллюзия с главной идеей классицизма — главенством рационального).

Из мира балета в конце 1920-х — начале 1930-х уходят пышные балльные костюмы и пачки. Взамен на сцену проникает одежда, напоминающая повседневную: рабочие комбинезоны, широкие шаровары и сапоги, а также купальные костюмы; галантные обводки в attitude и arabesque заменяются на акробатические изыски, когда партнерша прорезает планшет сцены отважным броском-полетом к партнеру, далеко отстоящему от нее; помпезные, барочные кордебалетные ансамбли М. Петипа и Л. Иванова заменяются на по-прежнему масштабные, но лишенные изобразительности геометрические фигуры: чаще танцующие выстроены в квадраты или круги, они исполняют ритмически машиноподобные движения. В марионеточности и единообразии танец приобретает спортивно-утилитарные и социально-ориентированные черты⁶. Почти полностью лишаясь эмоциональной выразительности и чистого эстетизма, танец больше походит на шествия и физкультурные парады, часто завершаясь скульптурными композициями в стиле работ В. Мухиной и полностью соответствуя требованиям своей эпохи: «В стране трудящихся танец может стать тем, чем он должен быть! — законным видом спорта» [9, с. 10].

«Идейные» балеты рождаются в ответ на требования эпохи, переориентируя бывшее дворцовое искусство для рафинированной публики на обращение к широкому зрителю. Искусство академического танца останавливается на героях

⁵ Искусство, стремившееся к развитию ремесла на базе высокоразвитого технического фундамента. Это художественная утопическая иллюзия немедленного строительства новой жизни путем растворения искусства в ней. Представители: Б. Арватов, А. Ган, О. Брик, Н. Чужак.

⁶ Ориентируя массы на необходимость физического самосовершенствования как источника бодрости и улучшения своих двигательных производственных навыков — отсюда пошла столь модная производственная гимнастика. Подробнее см.: Алякринская М. А. К проблеме эстетике танца 1920-х годов // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2. С. 130–145.

своего времени: рабочих, колхозниках, комсомольцах, Красной армии, а также их антагонистах, «пережитках прошлого»: бюрократах, туенядцах или «дачниках» (так называемых «бывших»). Новатором в этой области, активно вступившим на путь экспериментаторства и привнесения в мир балета реалистичности, стал Ф. В. Лопухов, руководивший балетной труппой Государственного академического театра оперы и балета (Петроград-Ленинград) с 1922 по 1931 г. Именно ему принадлежит опыт создания первых спектаклей на фабрично-колхозную тематику.

* * *

По словам самого Лопухова, «балет “Болт” стал единственной попыткой до сих пор (!), когда театр обратился к производственным мотивам, когда героями стали заводы и фабрики. Балет инсценировал хроникальные газетные заметки, воспроизводил реальную натуру, как ее видел» [10, с. 257–258]. Именно этот балетмейстер отважился в своем спектакле 1931 г. передать дух времени максимально конкретно, с достижениями и «перегибами», через приемы гротеска и иронии, ранее в балете почти не встречавшиеся. У спектакля «Болт» сложная история: он унаследовал черты и конструктивизма, и соцреализма, так как создан на этапе перехода от первого ко второму. По художественно-выразительной специфике и приемам (лаконичность, острая ирония, плакатность, агитационность, политинтермеди) спектакль вполне можно назвать балетным преемником дореволюционной жанровой сатиры Петербургского театра «Кривое зеркало», а также политической сатиры карикатур «окон РОСТА» [11].

Зарождающийся соцреализм отразился в сюжете, взятом из жизни: на заводе, где трудятся советские граждане, происходит пуск новой машины, которая внезапно ломается. Подозрение падает на ударника производства — бригадира, ратующего за общее дело. Немного ранее он выгоняет из цеха одного из работников — лентяя и прогульщика. Именно последний в отместку, с помощью беспризорника, подбрасывает в механизм болт, что и приводит к аварии. После случившегося совесть мучает подростка-беспризорника, оклеветавшего бригадира, и он во всем сознается. Балет заканчивается общей радостью большой семьи — коллектива. На фоне масштабной идеи о стремлении к коллективному будущему в спектакле показывался мир разгула и разнузданности, то есть форма балета представлена двумя полюсами-антитезами. Подобная тема двойственности как «символе всего земного» достаточно актуальна для конца 1920-х [17, с. 16]. Конфликт разворачивался между лагерем положительных героев (красноармейцев, рабочих — передовиков производства) и лагерем их противников (прогульщиков, пьяниц, лентяев, типаж которых усилен литературным приемом «говорящих» фамилий: Ленка Гульба, Иван Штопор, Федор Пива, Манька Фарт). «Плохиши» хореографически создавались приемом гротеска, в финале спектакля терпели поражение и перевоспитывались. Однако в сатирической форме были показаны и новые «герои времени», что вызвало бурную реакцию критики, расценившей спектакль как хореографическую нелепость. К примеру, «танцы красноармейцев (скачка на венских стульях) — издевка над красной кавалерией, а все

красноармейские танцы дискредитируют Красную армию» [12, с. 2]. Корреспондент «Ленинградской правды» оценивал сцену с красноармейцами как политически вредную, констатируя: «эти изнеженные разодетые юноши напоминали приятных солдатиков <...> из офицерского собрания» [13]. Или: «анекдотический пляс кузнеца, откалывающего присядку с молотком в руках <...> мрачнейший танец авиаторов» [14], «возмутительно <...> матросы отплясывают трепака» [15, с. 4]. По мнению критика Ю. Слонимского, балет являл собой возмутительный «пасквиль на советский рабочий класс, представители которого были показаны тупыми “роботами” <...> искаженное воспроизведение плясок — все это свидетельствовало о полнейшем непонимании величественных событий социалистической действительности. Приспособленчество и вульгаризаторство в сочетании с невежеством царили в спектакле <...> не было ни одного персонажа, который, хотя бы отчасти, был носителем передовых качеств революционных рабочих масс» [16]. Пресса, как мы видим, оказалась беспощадна в своих оценках, претворяя в жизнь вполне определенную идеологическую конъюнктуру.

Хореографическим отображением урбанистичности (идеи конструктивизма) в спектакле Лопухова, судя по обрывочным газетным хроникам и воспоминаниям балетоведа Е. Добровольской, были так называемые «производственные танцы», или танцы машин. Заметим, что они приобрели особую популярность в молодой стране Советов благодаря отдельным хореографическим зарисовкам Ф. Леже, представленным в короткометражном кинофильме «Механический балет» (1924). Кроме того, в Советской России эту идею подхватил хореограф Н. Форегерр, создававший концертные миниатюры на тему слаженной работы машин. Производственные танцы в балете Ф. Лопухова явились безусловно масштабной находкой — своеобразной пропагандой индустриализации по-балетному. Сам балетмейстер назвал свой прием «отанцованным акробатизмом» [18, с. 35], тем самым хореографически обозначив понимание эпохи и свое стремление передать ее дух через тело артиста как главный действенный инструмент воплощения и выражения идеи. «Танец текстильщиц», к примеру, «производил сильное впечатление даже по сравнению с находками Форегерра. Этот номер отмечали все. Двадцать четыре танцовщицы были выстроены в две линии, причем в передней танцовщицы то опускались на колено, то приподнимались, почти выпрямляясь, а руки их двигались, изображая колыхание челноков и нитей в прядильной машине» [19, с. 199]. Отметим, что тема механистичности в производственных танцах сегодня воспринимается не только визуальным воплощением идеологии времени, но и хореографическим эквивалентом идей театральной биомеханики Вс. Мейерхольда, базирующимся на принципах оптимизации труда по инженеру Ф. Тейлору. Согласно Мейерхольду, «актер на сцене — такой же рабочий цеха игры, в такой же пролетарской одежде» [1, с. 609], он же отмечал: «экономия выразительных средств гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания» [20, с. 488].

Тема массовости, масштабности, механизации и механизации жизни была центральной в искусстве переходного периода, найдя свое отражение в кинематографе и драматическом театре. В театральном искусстве она воплотилась в спек-

такле А. Таирова «Машиналь»⁷, рисующем «омеханизированную жизнь крупного города, его бездушное круговращение, стандартизированное бытие, выхолощенную динамику и перебойные ритмы. Люди сами не замечали, как стандарт въедается в их плоть и кровь. Они думают, что живут свободно, по собственной воле. <...> Эллен в корне отличается от них, но она не борец и не бунтарь. <...> Она просто отстала от хода машины, и поэтому машина безжалостно, шаг за шагом, ущемляет каждое малейшее проявление ее маленького, живого “я”» [21]. Идея протеста порабощению личности машиной созвучна таковой в балете «Болт».

Гуманистический протест индивидуальности против уподобления человека «винтикам и шпунтикам» отражало не только советское искусство на границе 1920–1930-х гг. Так, в 1927 г. появляется фильм-антиутопия на производственную тему «Метрополис» (режиссер Ф. Ланг, Германия). Сюжет разворачивался в Футуристическом городе, где существуют хозяева жизни — верхний мир и низы — подземный промышленный мир, где живут обычные люди — рабочие, ставшие заложниками гигантского механизма. Простые труженики предстают перед зрителем абсолютно одинаковой серой массой, лишенной всяческих желаний и стремлений, кажется, они запрограммированы на монотонное механическое выполнение трудовых действий. Картина, где огромная группа одних рабочих сменяет такую же другую группу, выходящую из цеха, производит удручающее впечатление. Однообразие, безликость и отсутствие интереса в глазах эмоционально в разы усилено массовостью, что опять же является чертами эпохи. Подчеркнем, что такая простая дихотомия оценок (плохие и хорошие, угнетенные и угнетатели) прослеживается практически во всех произведениях искусства исследуемого периода, что указывает на конструктивистскую тенденцию времени: упрощенно-схематичный мировоззренческий подход — манихейскую картину мира. Фильм Ф. Ланга интересен тем, что на экране удалось осуществить тему танца машин, когда бесконечное множество рабочих-«винтиков» (как и в «Болте» Ф. Лопухова) четко выполняют слаженные действия, требующие огромного внимания, координации и точности. Одно не вовремя совершенное движение рабочего, которому внезапно становится плохо, приводит к катастрофической поломке, а наказанием становится прилюдная гибель «провинившейся» смены. Именно через единообразие, монотонность жизни человека как заводского механизма отображается здесь обесценивание и обезличивание самой этой жизни.

Возвращаясь к балету Лопухова «Болт», отметим, что его аутентичная версия утрачена, нам доступны лишь рассуждения очевидцев спектакля (Е. Добровольская, Ю. Слонимский) и разрозненные сведения из газетных хроник. Сегодня можно посмотреть видеозапись и познакомиться с рецензиями на редакцию балета «Болт» в хореографии А. Ратманского (премьера прошла в ГАБТе, февраль 2005 г.). Отметим, что черты конструктивизма в спектакле Ратманского сохраняются не только в простой дихотомии деления героев на два лагеря, но и в том, что на сцене воссоздана гиперболизированная конструкция заводского цеха с роботами-

⁷ Спектакль по пьесе С. Тредуэлл. Премьера прошла 22 мая 1933 г. (Камерный театр, Москва).

монстрами (сценограф Семен Пастух⁸). Разновеликие супрематические декорации в духе творческих исканий Л. Поповой⁹ не только являют собой прямое воплощение идей театрального конструктивизма, но и позволяют по-новому осваивать планшет сцены: рисунок танца насыщается асимметрией и вертикальной доминантой (сцена пуска нового цеха; лозунги, выкрикиваемые в радиорупор и иллюстрируемые танцем кордебалета у подножия платформы), когда артисты распределяются по нишам декорации, стремясь «все выше и выше и выше»¹⁰, что добавляет динамику действию, визуализируя лозунг эпохи — стремительное движение вперед. Кроме того, воссозданный цех — это попытка в аллегорической форме подчеркнуть символ эпохи — жизнь, отданную заводу-машине с четким циклом повторяющихся действий. Возникают и более масштабные ассоциации: завод как монстроподобная конструкция государства, где на фоне гигантов-машин фигура человека кажется еще меньше, чем есть на самом деле, что подчеркивает восприятие человека как неодушевленной детали.

А. Ратманский не стал акцентировать внимание на производственных танцах, почти всецело развернувшись к теме индивидуальности и ее бунта против системы, отторгающей «вредителя» или «лишнего человека». Воплощение этой идеи прослеживается через сочетание хореографического приема «отанцованного акробатизма» и асинхронности: один из главных героев (Денис) во время массовой производственной гимнастики, требующей единообразного ритмического исполнения простых упражнений, делает все «поперек». Ему не удается попадать в общий ритм и темп, он постоянно путает упражнения, в растерянности оглядываясь на синхронно и бездумно исполняющих движения «товарищей по цеху». Визуально такой лексический прием ассоциируется со сбоем в работе механизма. Ненужная деталь отторгается — Денис лишается работы. Хореографическое несовпадение с толпой усилено визуально: в костюме героя внимание привлекает цвет его носков (у всех носки черные, а у него — белые). Кажется, едва уловимая деталь, но она привлекает взгляд, усиливая неконформистский эффект. И движение несовпадение с коллегами, и костюм Дениса становятся метафорой, отображающей конфликт личности и безличности¹¹.

Итак, хореография балета «Болт» (в обеих версиях) сильно тяготела к механистичности и спортизированнойности: геометричность и угловатость танца, симметричная пропорциональность в расположении кордебалета, обилие акробатических поддержек, внедрение производственной гимнастики, скульптурность ком-

⁸ Окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. Н. Черкасова (ныне СПбГАТИ) в 1975 г.; за оформление спектакля «Болт» удостоен премии «Золотая маска» в 2006 г.

⁹ Художница-авангардистка, работала в стиле театрального конструктивизма, оформляла спектакли В. Мейерхольда («Великодушный рогоносец», 1922; «Земля дыбом», 1923).

¹⁰ «Марш Авиаторов», 1923 (музыка Ю. Хайта, слова П. Германа).

¹¹ Деталь костюма, в частности, может вызвать и ассоциацию с деталью миниатюрного рассказа «Сгущенное молоко» В. Шаламова (цикл «Колымские рассказы»): там шахматный рисунок на носках словно намекает, что герой по натуре — прагматик, просчитывающий каждый ход.

позиций, использование в рисунке танца фронтально надвигающихся линий, квадратов, кругов, быстрые линейные или диагональные перестроения; привлечение вертикальной доминанты как оптический эффект усиления динамизма. Все это работало на художественное создание атмосферы заводского цеха — сущности новой жизни и личности, не готовой вписаться в строгий канон машинного регламента. Таким образом удалось хореографически зафиксировать момент смены мировоззрений, высветив при этом болевые точки времени: соперничество человека и машины, попытку подчинить личность психологии и эстетике машины, проблему «лишнего человека» и конструирования «нового» с помощью сурового стиля — конструктивизма. Очевидно, сама идея спектакля «Болт» и приемы ее воплощения в 1931 г. были слишком остры и актуальны — это настораживало. Случается, что произведение опережает свое время, вызывая интерес у последующих поколений, такое явление рецептивной эстетики обусловлено тем, что «параметры социально-исторической психологии складываются и созревают гораздо позже, чем они были схвачены и выражены автором» [22, с. 40]. Фильм режиссера Ю. Чулюкина «Неподдающиеся», по сути схожий тематически с балетом, однако заслуживший внимание советского зрителя и получивший долгую экранную жизнь, появится только спустя четверть века (1959).

* * *

Другим примером отображения времени и утилитарной трактовки искусства стали спектакли «Светлый ручей» (1935) и «Тщетная предосторожность» (1937). Хореографически в них отобразились ведущие черты соцреализма: иллюстративность, народность, позитивность, массовость и поучительность. Кроме того, уже не наблюдалось той суровой геометричности и, как следствие, мрачности, которые ощущались в балете «Болт». На смену четким линиям вновь пришла ажурность рисунков.

Итак, в 1935 г. репертуар ленинградского Малого академического театра оперы и балета пополняется комедийным балетом Ф. Лопухова «Светлый ручей». Подчеркнем, что комедийный жанр, начиная с итальянской *comedia dell' arte*, остается одной из самых популярных и демократичных форм. Более того, комедия фактически выступает своеобразной эмблемой тоталитарного искусства 1930-х гг., где ключевой становится подмена реального желаемым, то есть строится утопическая модель светлого будущего. «Светлый ручей» — социально-бытовая комедия о жизни простых людей [23, с. 4], «строителей социализма» в колхозе «Светлый ручей» на Кубани, куда для участия в осеннем празднике урожая приезжает группа артистов. Однако безобидный сюжет содержал мотивы, явно выходявшие за дидактические рамки: женатый агроном, увлекшись классической танцовщицей, приглашал ее на ночное свидание. Интрига положения заключалась в неведении влюбленного агронома о том, что артистка и его жена, комсомолка Зина, — подруги, когда-то вместе закончившие хореографическое училище. Вместо танцовщицы на свидание отправлялась Зина, спрятав лицо за маской. На следующую встречу являлись уже две танцовщицы, одной из которых оказывалась жена

агронома. Обнаружив, что «жена вертит туры не хуже заезжей гастролерши», агроном возвращался к законной семейной идиллии [24, с. 115]. Несмотря на вполне благонадежный финал, ветреное поведение агронома все-таки не укладывалось в рамки идеала советской морали. В отношении его законной супруги также возникал невольный вопрос: зачем ей понадобилось скрывать свое балетное прошлое?

Кроме этого, в канву балета вплетена линия, связанная с четой пожилых дачников¹², проживающих вблизи колхоза. Их хореографическая тема наделена добродушно-ироничными интонациями, словно отсылающими к образам «старо-светских помещиков» или к итальянской комедии масок: пожилой дачник оказывался похож на старика Панталоне из северного (венецианского) квартета масок. Пожилая пара «участвовала в колхозном празднике и даже танцевала там “шакон” — старинный придворный танец, который уже в XVIII в. был архаическим. У дачника страшные полковничьи усы а la Вильгельм <...> галантный чудак. Они (семейная пара. — М. Г.) подвергаются осмеянию, ибо гоняются за поверхностным блеском, за призрачным романтизмом и не видят красоты около себя» [24, с. 114]. Так в балете контрапунктом проведена мысль о несовершенстве жизни прошлой, предшествующей октябрю 1917 г.

Словно отдавая дань всему лучшему, что было в «старом»¹³ балете, «Светлый ручей» содержал сцену с существом ирреальным — Сильфидой. Однако, вопреки романтической традиции, сцена дачника и Сильфиды содержала ноты комизма: молодежь хотела разыграть старика, поэтому классический танцовщик наряжался Сильфидой, являясь ему, словно виденье из дней молодости. Казалось бы, ирония по отношению к дачникам, как элементам чуждым новой коллективной жизни, должна была иметь успех, однако лесная нимфа, на взгляд рецензентов, никак не вписывалась в строгие рамки реализма. В результате пресса наградила спектакль порцией хлесткой критики: «По либретто Лопухова и Пиотровского на сцене изображен колхоз на Кубани. Но в действительности здесь нет ни Кубани, ни колхоза. Есть соскочившие с дореволюционной кондитерской коробки сусальные “пейзане”, которые изображают “радость” в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками на Кубани. Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь»¹⁴. После выхода статьи балет был снят с репертуара.

Как и «Болт», балет «Светлый ручей» оказался в авангарде, не только опередив время¹⁵, но и предвосхитив интеллектуально-игровую природу постмодер-

¹² Иллюстрация принципа «другого» или «чужого» с позиций соцреализма.

¹³ Формулировка «старый балет» появляется у театрального критика А. Левинсона, который разграничивает Императорский балет XIX столетия и нарождающиеся изменения в балете XX в.

¹⁴ Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февр. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Балетная_фальшь (дата обращения: 15. 09. 2015).

¹⁵ Кинофильм И. Пырьева «Кубанские казаки», советская сказка о буднях и праздниках тружеников села, выйдет в прокат лишь в 1949 г. Положительная доминанта коллективного труда и отдыха в обоих произведениях, а также разрешение этических столкновений

низма [см.: 27]. Неслучайно в начале 2000-х к «Светлому ручью» возникает новый виток интереса, и соцреалистический сюжет с комическими интонациями находит оригинальное отражение в хореографии А. Ратманского¹⁶. В новой хореографической редакции мечты об идеальной жизни воплощены в ритмах вальса и полек, массово освоенных «доярками» и «колхозниками»; отражены они и в модном фокстроте школьницы Гали и гармониста. Пригодилось и наследие конструктивизма: «отанцованный акробатизм» в дуэтах Классического танцовщика и Классической танцовщицы с изысканным каскадом поддержек: поддержка «карусель» переходит в «рыбку», затем в «ласточку», венчает танец стремительный прыжок-полет танцовщицы через всю сцену в объятия танцовщика (реконструирована находка О. Лепешинской и П. Гусева). Нашлось место и для цирковых «колес», стремительных *jete* и акробатических пирамид, напоминающих о физкультурных парадах. В финале спектакля возникает хореографическая аллюзия с площадными представлениями бродячих комедиантов: артисты стройной колонной проходят мимо зрителей в импровизированно-оптимистичном дефиле, стараясь еще раз продемонстрировать свои достижения.

* * *

В 1937 г. на сцене Малого академического театра оперы и балета в Ленинграде возобновляется¹⁷ старейший из сохранившихся балетов — «Тщетная предосторожность», впервые показанный в 1789 г. в Бордо (Франция). Чем же было вызвано внимание к старинному творению Ж. Доберваля спустя десятилетие? Новая постановка в хореографии Л. Лавровского несла в себе идеи соцреализма, способствуя сохранению балета дореволюционной эпохи. К тому же, в отличие от «Светлого ручья», сюжет «Тщетной предосторожности» не имел фантастических персонажей. Спектакль без излишеств, хореографически красочно и реалистично живописал радость труда: сцены на птичьем подворье, работу за прялкой и маслобойкой, жатву пшеницы и праздник урожая. На фоне радужной сельской жизни разворачивалась история взаимной любви Лизы и работника Колена, осложненная желанием матери девушки выдать дочь замуж за состоятельного, но недалекого Алена. Затея оканчивалась полным провалом, так воспитательным акцентом становилась идея высмеивания пороков алчности, жадности и глупости, чуждых советскому гражданину.

В буклете, посвященном премьерному показу балета 1937 г., очевидец спектакля Л. Блок писала: «Любовь Лизы и Колена — вот основная тема балета. Любовь в обстановке сельских работ и забот, любовь на основе здоровой семьи, эта тема исконная в литературе и в искусстве. На эту тему создано немало прекрасных произведений, переживших века. Таким свежим, доходчивым, молодым остается и балет Доберваля» [25, с. 7].

на фоне линии любви выступили базой для формирования советской положительной социокультурной идентификации.

¹⁶ ГАБТ, 2003 г.

¹⁷ Последнее представление до возобновления состоялось в 1928 г.

Изначально двухактный спектакль постановщик Л. Лавровский дополнил третьим актом, в котором хореографически стремился развить идеи балетмейстера-основоположника, значимые и для советского зрителя — главным образом семьи как здоровой «ячейки общества». Лавровский «присочинил третий акт, воспользовавшись одним из лейтмотивов характеристики Лизы — ее мечтою о детях¹⁸. К двум актам *борьбы за счастье* (курсив мой. — М. Г.) я прибавил третий акт, показывающий исполнение желаний — радость рождения первенца» [26, с. 187]. Кроме того, содержание третьего акта оправдано и контекстом стилистических нюансов XVIII в. (эпохи создания балета), художники которого охотно запечатлевали радость материнства («Счастливая мать» Ж.-Б. Греза, «Завтрак» Ф. Буше и др.).

В то же время, несмотря на то что сюжет первоисточника явно тяготел к пасторально-пейзанской тематике, Л. Лавровским умело были поставлены акценты нового времени, не нарушившие общий строй галантного века. Подтверждением становится образ работника Колена. По воспоминаниям балетмейстера, образ юноши «очищен от пасторальных черт, которыми он изобиловал раньше. У меня Колен не томный пастушок с неопределенным положением, а крепкий здоровый парень, работающий в хозяйстве у матери Лизы» [25, с. 24], впервые появляющийся перед зрителями с атрибутом крестьянского труда — граблями в руках (в аутентичной версии — это посох с повязанной лентой). Так в «Тщетной предосторожности» через драматургию сюжета и танец был показан процесс обустройства своего счастья — своей семьи на фоне радостного приобщения к единой трудовой общности.

* * *

Итак, очевидно, что балетный театр никогда не находился в стороне от социальной жизни общества. Всегда явно или завуалированно выступая немой современником своего времени, академический танец по-своему отражал происходящие ценностные трансформации. Этому способствовало отсутствие вербального компонента, так или иначе диктующего зрителю более или менее запрограммированное, облегченное понимание текста спектакля. Для познания социальной истории через интертекстуальное поле балетного театра требуется более глубокое интеллектуальное участие зрителя. В результате эти три балета невербально и небанально рассказывают нам о советской эстетике конца 1920-х — середины 1930-х гг. Таким образом, двигаясь от «Болта» (1931) через «Светлый ручей» (1935) к «Тщетной предосторожности» (1937), балет зафиксировал постепенную трансформацию идеологии от восприятия человека как бездушного механизма и превалирующей ценности трудового коллектива — работодателя к пониманию ценности семьи как ячейки социума процветающей страны.

¹⁸ Мечты были показаны как пантомимно-хореографическая сцена: Лиза, запертая в комнате матерью, мечтает о том, как она пойдет под венец, как будет воспитывать своих малышей — одного она усадит за книгу, другого пожурит за проделки, а самого маленького будет качать на руках.

Сегодня, в ситуации возрождения интереса к советской эстетике, в ней все больше проступает объективное, лишаясь одиозности оценок, что сквозили в 1990-е и первые годы нового тысячелетия. Несмотря на идеологическую искусственность, сопутствовавшую в свое время насаждению стиля, время ярко высветило парадокс соцреализма: пытаясь создать рамки жизни и поместить в них возвращенного на нужных идеях человека, в нем преломились и сохранились базовые ментальные ценности. В центре оказалась личность и мир ее культуры. В том числе и органичное для человеческой натуры стремление к «светлому будущему». Так же как и в попытке осмыслить ушедшее, отыскать пресловутое «хорошо забытое», чтобы развиваться далее, следуя фундаментальному гегелевскому закону отрицания отрицания, когда без наследия, без осмысления прошлого будущее становится невозможным.

Блистательно сконструированный «Болт» в далеком 1931 г. словно предостерег от того, что бесконечный техногенез и потребительский эгоцентризм в итоге могут привести к глобальному культурному слоуму, а затем — к краху сознания и индивидуальности. Балетный театр акцентировал нематериальные ценности, ярко и хореографически задорно показав их в «Светлом ручье» и «Тщетной предосторожности». Эти два спектакля, словно вопреки масштабному социальному контексту, являли на сцене жизненный процесс поступательного выстраивания «маленького счастья» — ценности, созвучной каждому и остающейся вневременной.

В условиях лавиноподобного потока информации и стремительно нарастающей виртуализации новый всплеск интереса к советской эстетике (в частности, к балетам 1930-х) как позитивному вектору отношения к жизни может стать одной из ступеней позитивной социокультурной идентификации и осознания ментальной общности нации. Балет, который может рассматриваться как объект чисто эстетического удовольствия, являет собой социокультурный феномен духовно-интеллектуального порядка, требующий всестороннего исследования и осмысления с позиции современных знаний об искусстве, человеке и общественных процессах.

Лозунг «Время, вперед!» по-прежнему актуален.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жидков В. С. Театр и власть 1917–1927: от свободы до осознания необходимости. М.: Алетея, 2003. 656 с.
2. Русский авангард 1910–1920-х в европейском контексте / Под ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. 310 с.
3. Шостакович Д. Мой третий балет [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/ballet_stream.html (дата обращения 29.01.2015).
4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: Демократия, 1999. С. 172–173 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата обращения 07.09.2015).
5. Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль. Автореф. ... д. филос. н. Екатеринбург, 2005. 45 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/682/1/urgu0328s.pdf> (дата обращения 10.09.2015).

6. Осипова Н. О. Социалистический реализм как парадигма культуры // Миф и реальность: культура и искусство страны Советов (1920–1950-е годы). Киров: Кировский обл. худож. музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, 2002. 64 с.

7. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995. 255 с.

8. Советский конструктивизм как явление культуры // Rarus's Gallery. URL: <http://www.rarus.ru/soviet-constructivism/3942-soviet-constructivism.html> (дата обращения 15.09.2015).

9. Брик О. М. Судьба танца // Зрелище. 1923. № 23.

10. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 367 с.

11. Золотницкий Д. Зори театрального октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.

12. Эмпа. «Болт» и БОЛТливые формалисты // Бытовая газета. 1931. № 20. 15 апр.

13. В. Г. Приспособленческий спектакль «Болт» в Госбалете // Ленинградская правда. 1931. № 99. 10 апр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/548973> (дата обращения 12.09.2015).

14. Бордерсон Ю. Неудавшееся перевооружение балета: «Болт» в Гостеатре оперы и балета // Красная газета. 1931. 11 апр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/548973> (дата обращения 12.09.2015).

15. Род Б. Липовый «Болт» // Смена. 1931. № 87. 12 апр.

16. Слонимский Ю. Советский балет. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 90–93 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ballet.classical.ru/h_bolt.html (дата обращения: 21.02.2015).

17. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.

18. Володченко Р. Г. «Отанцованный акробатизм» как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960–1980-х гг. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 35–39.

19. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.

20. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. II. 644 с.

21. Машиналь // Официальный сайт Театра имени Пушкина. URL: <http://www.teatrpushkin.ru/plays/mashinal-2> (дата обращения 20.02.2015).

22. Зритель в искусстве: интерпретация и творчество / Сборник материалов конференции. Ч. II. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. 180 с.

23. «Светлый ручей»: сборник статей к постановке балета в государственном академическом Малом оперном театре. Л.: МАЛЕГОТ, 1935. 35 с.

24. Соллертинский И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. 208 с.

25. «Тщетная предосторожность»: сборник статей к постановке балета в государственном академическом Малом оперном театре. Л.: МАЛЕГОТ, 1937. 55 с.

26. Ильичева М. «Тщетная предосторожность» в Петербурге. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2001. 288 с.

27. Алякринская М. А. Постмодернистский проект в культуре соцреализма: балет «Светлый ручей» // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2013. № 29 (1). С. 319–328.