

КОГДА ЗЕРКАЛО КРИВОЕ

СЛОВО «дивертимент» означает сюиту танцевальных номеров. Так названа книга В. Гаевского, посвященная крупнейшим явлениям современного балетного театра и некоторым экскурсам в его историю. Но будучи по форме сюитой очерков, она по существу отнюдь не фрагментарна, а содержит целостную концепцию состояния современного хореографического искусства, в особенности сути и развития советского балета. Недостаток концептуальных трудов в нашем искусствовании достаточно ощутим. Но положительное значение такие труды могут приобрести лишь при верности, истинности идейной концепции, что имеет решающее значение для их плодотворного влияния на художественную практику. Между тем в данной книге выражена система взглядов, противоречащая главным тенденциям и основным достижениям советского балета.

Наш балет, пройдя через многообразные искания, эксперименты, ошибки и творческие накопления 1920-х годов, обрел свою первую творческую зрелость в 30-е годы, когда были созданы произведения, получившие всенародное признание (среди них появившийся несколько ранее «Красный мак», а далее — «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта» и многие другие). Эти успехи были связаны с общим подъемом художественной

В. Гаевский, Дивертимент. Судьбы классического балета. М., «Искусство», 1981.

культуры, победой и утверждением принципов социалистического реализма. В книге В. Гаевского нет очерка, специально посвященного балетмейстерскому искусству этого периода, и даже отдельные имена прославившихся в то время хореографов упомянуты лишь вскользь. Но отношение к советскому балетному театру 30—50-х годов выражено вполне отчетливо. Он пишет, что в Большом театре «по сути дела, после смерти А. Горского, случившейся в 1924 году, место главного балетмейстера оставалось вакантным» (имеется в виду период до прихода Ю. Григоровича в 1964 году). Вакантное место — значит пустое место. Между тем автору хорошо известно, что место главного балетмейстера в Большом театре не было вакантным: его занимали выдающиеся хореографы Р. Захаров (поставил «Бахчисарайский фонтан», «Золушку», «Медного всадника») и Л. Лавровский (поставил «Ромео и Джульетту», «Красный цветок», «Паганини»). Слово «вакантный» употреблено здесь, следовательно, в переносном смысле. Объявить творчество Захарова и Лавровского пустым местом — значит перечеркнуть весь вклад этих ведущих балетмейстеров 30—50-х годов в развитие советского искусства.

Но, может быть, данная фраза случайна и не стоит придирается к не слишком разборчивому в выражениях автору? Нет, в том же месте, противопоставляя Ю. Григоровича его предшествен-

никам (то есть Захарову и Лавровскому), автор характеризует его как балетмейстера, «который умеет работать, а не только учить этому, беспособных учеников». Видимо, как раз это и характеризует, по мнению Гаевского, предшественников Григоровича: работать не умели, а учили беспособных — и впрямь пустое место.

Но главное не в отдельных фразах, хотя они достаточно показательны. Высокое исполнительское искусство М. Семеновой, Г. Улановой и А. Ермолаева автор рассматривает в отрыве от достижений и принципов балетмейстеров, которые во многом определили их творчество, более того, он противопоставляет одно другому. «Миссия артистов состояла в том, чтобы законы поэтического танца совместить с жесткими требованиями века. А результатом явилось жанровое и тематическое расширение пространства балета. Возник новый героический жанр. Возникла новая хореографическая драма». Более того, «самое замечательное в деятельности артистов 30—40-х годов — пересоздание образной структуры классического балета». Между тем новый героический жанр, новую хореографическую драму создали не артисты, а композиторы, сценаристы и прежде всего балетмейстеры, хотя они, разумеется, и не могли бы ничего

создать без артистов. Как бы ни были гениальны артисты, вне хореографии, вне определяющего значения балетмейстерского творчества они не способны пересоздать образную структуру классического балета. Между тем В. Гаевский продолжает настаивать на своем. Сравнивая этот период с аналогичными сдвигами в прошлом, он утверждает: «Но тогда инициатива была балетмейстеров, а теперь главную роль сыграли артисты». У Гаевского речь идет о данном периоде в целом, поэтому к названным именам можно было бы прибавить имена В. Вайноне, Б. Фенстера, В. Бурмейстера и других. Творчество выдающихся балетмейстеров, которому противопоставлено якобы независимое от них искусство артистов, уже не на словах, а на деле оказывается пустым местом.

Это творчество В. Гаевский презрительно называет «драмбалетом». Термин этот не является научным и не принят в советском балетоведении. Он является жаргонным словечком, выражающим пренебрежительно-уничижительное отношение к тем балетмейстерам, которые хотели насытить балет живым и глубоким хореографическим действием (хотя и допускали при этом ошибки, крайности, перегибы). В таком значении (по сути дела, как синоним «вакантного ме-

ста») его и употребляет В. Гаевский. По его мнению, «это натуралистическое направление в хореографии». Между тем суть творчества Захарова, Лавровского и других балетмейстеров того периода был не натурализм, а реализм. Натуралистическими оказывались отдельные тенденции, ошибки, крайности, направление же было реалистическим, и именно поэтому оно привело к новым завоеваниям, в том числе и к достижениям артистов.

Своему методу отделения творчества выдающихся артистов от определяющего его искусства балетмейстеров, для перечеркивания последнего В. Гаевский остается верен и в других разделах книги. Так, в очерках о М. Плисецкой, Е. Максимовой, В. Васильеве он никак не связывает их достижения с новаторской хореографией и спектаклями Ю. Григоровича, которые имели этапное значение в их творческом пути.

Если оценку деятельности ведущих советских балетмейстеров 30—50-х годов В. Гаевский дает преимущественно косвенно, то Ю. Григоровичу посвящен специальный очерк. Читатель вправе ждать, что балетмейстерское искусство, бывшее в 30—50-е годы, по мнению Гаевского, пустым местом, в современный период в лице

его признанного лидера — Ю. Григоровича достигло подлинных высот. Однако ожидания эти не оправдываются.

О «Каменном цветке», сыгравшем переломную роль в развитии советского балета и идущем на сцене уже двадцать четыре года, здесь даже не упоминается. «Легенда о любви» сначала признается «одним из лучших балетов на советской сцене», но тут же об этом балете сказано: «Лирика Григоровича не дансантина». На балетном языке это означает «не танцевальна». Но может ли быть хорошим балет, где лишена танцевальности лирика составляет большую часть спектакля? Негативно оценивая его, Гаевский указывает и другую причину: «Симфонический танец, лишенный дансантиной опоры, с неизбежностью приведет к новому драмбалету». По мнению Гаевского, в творчестве Григоровича как раз и восторжествовал «новый драмбалет».

Григорович действительно продолжил и развил драматические завоевания предшественников, но в этом Гаевский видит не заслугу его, а недостаток, тем самым перечеркивая заслуги их всех.

Если о «Легенде о любви», которую Гаевский называет «лучшим балетом», говорит так уничижительно, то дальнейшие спектакли Григо-

ровича полностью отрицаются. Чтобы сделать возможной их негативную оценку, Гаевский искажает их суть и смысл. Так, достоинства «Спартак» — спектакля героико-трагедийного содержания с большой антиира-нической темой, удостоенного Ленинской премии, получившего признание во многих странах мира, — усматриваются только в том, что он «сплотил коллектив и дал выявить энергии и таланты кордебалета». «Щелкунчик» объявляется «детским спектаклем», в то время как это спектакль, раскрывающий в детской теме большое и серьезное нравственно-философское содержание. Об «Иване Грозном» — спектакле героико-исторического, народного, психолого-драматического содержания — говорится, что его содержание составляет «картина помрачающегося рассудка», что здесь демонстрируется «приверженность к старине», что в основе буд-то бы лежит противоестественное «отождествление душевной болезни и великой души, мести и любви, террора и подвига, высшей справедливости и опричной расправы». Все это не соответствует действительности, как и не соответствует анализу в оценке этого спектакля нашей критикой. Как «бесплодный спор с веком» и по сути своей неудачную постановку рассматривает В. Гаевский

«Ангару», произведение этапное в решении балетом современной темы, внесшее много принципиально нового, удостоенное Государственной премии СССР. А откуда могло взяться в книге утверждение, будто главной в творчестве Григоровича является тема детей, а побочной — тема стариков? Можно подивиться фантазии автора, но нельзя подтвердить такого рода концепцию ни одним конкретным произведением.

Но дело не только в искажении творчества данного балетмейстера, а и в том, что это искажение используется для обвинения Большого театра в мнимом традиционализме. На самом же деле все обстоит наоборот. Григорович был и остается новатором (каждый его спектакль нов, неожидан и не повторяет предыдущие), но его новаторство прочно опирается на классические традиции и развивает их. Григорович не противостоит и новаторству других. За время его работы в Большом театре, помимо его постановок, в репертуар были включены спектакли также шестнадцати других балетмейстеров, в числе которых четыре зарубежных. Это ли не широта, не многообразие путей и контактов (быть может, даже чрезмерных!) Григорович поощряет любое новаторство, кроме модернистского.

Предвзято и необъективно

характеризуется в книге творчество Н. Бессмертной. Положительно оценивается только ее Жизель. Но ведь Н. Бессмертная танцевала Ширин в «Легенде о любви», Фригию в «Спартак», Машу в «Щелкунчике», которые не уступают ее Жизели, а кроме того, она танцевала Одетту — Одиллию, Аврору, Китри, Анастасию, Валентину, Джульетту — роли, заслуживающие серьезного отношения и разбора, а не столь поверхностных характеристик.

Так же необъективно и предвзято написано в книге о директоре Московского хореографического училища, народной артистке СССР С. Головкиной, воспитавшей целую плеяду замечательных артистов. Ученицы Головкиной побеждают на международных конкурсах, становятся ведущими артистками наших и зарубежных театров, принимают от старших поколений эстафету большого искусства, создают на сцене правдивые, жизненные образы.

Таким образом, не только в 30—50-е годы, но и в современный период искусство советских балетмейстеров и некоторых других деятелей хореографии, сделавших вклад в мировую культуру и поднявших наш балет на новый исторический и художественный уровень, у Гаевского выглядит «вакантным

местом». Что же этому противопоставляется? Прежде всего творчество американского балетмейстера Д. Баланчина и бельгийского хореографа М. Бежара, которые не уступают ее Жизели, а кроме того, она танцевала Одетту — Одиллию, Аврору, Китри, Анастасию, Валентину, Джульетту — роли, заслуживающие серьезного отношения и разбора, а не столь поверхностных характеристик.

Таким образом, не только

го все основано на таких именно противопоставлениях. Очерк о Большом театре сменяется очерком о гастролерах; «лирика Григоровича не дансантина» — «лирика Баланчина танцевальна»; в Большом театре «ситуация стала драматичной» — у Баланчина же «модель идеального артистического коллектива». Соотношение советского и зарубежного искусства предстает как в кривом зеркале.

В книге Гаевского есть три исторических очерка, в которых отчасти также сказались его общая концепция современного балета. Невозможно признать, что «последователи Петипа — это Баланчин (среди балетмейстеров) и все великие танцовщицы и танцовщики ленинградской школы». Баланчин воспринял Петипа односторонне, только со стороны симфонического танца, отказавшись от его драматургического обоснования. Не у Баланчина, а именно у Григоровича и советских балетмейстеров, выступивших вместе с ним и вслед за ним, произошло соединение симфонического танца и драматического действия, развитие подлинных традиций Петипа. Невозможно согласиться и с односторонним рассмотрением М. Фокина как простого отрицания Петипа, без учета реалистических тенденций и непрехо-

дящих завоеваний в творчестве Фокина.

Но допустим, что все это спорные моменты (и можно было бы значительно умножить) и автор имеет право на свою точку зрения. Речь идет здесь не о спорном, а о бесспорном. Является ли искусство балетмейстеров 30—50-х годов пустым местом и натуралистическим направлением, характеризующимся лишь творчеством Григоровича только традиционализмом и отрицательными чертами, должно ли наше балетмейстерское искусство развиваться накопленные в нем бесценные традиции или ориентироваться на Баланчина и Бежара? По этим вопросам бессмысленно открывать дискуссию: они решены временем, общепризнанным признанием лучших достижений советского балета, их всемирным значением.

Зачеркивая достижения советского балетмейстерского искусства 30—50-х годов и главные явления современного периода, выдавая пути реалистического творчества за традиционализм и застой, дискредитируя ряд выдающихся спектаклей Большого театра, подлившись всенародное, а в некоторых случаях и мировое признание, ориентируясь на противоречивое творчество зарубежных деятелей, эта книга принижает советский балет и толкает его на ложные пути.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения.

Зачеркивая достижения советского балетмейстерского искусства 30—50-х годов и главные явления современного периода, выдавая пути реалистического творчества за традиционализм и застой, дискредитируя ряд выдающихся спектаклей Большого театра, подлившись всенародное, а в некоторых случаях и мировое признание, ориентируясь на противоречивое творчество зарубежных деятелей, эта книга принижает советский балет и толкает его на ложные пути.

Зачеркивая достижения советского балетмейстерского искусства 30—50-х годов и главные явления современного периода, выдавая пути реалистического творчества за традиционализм и застой, дискредитируя ряд выдающихся спектаклей Большого театра, подлившись всенародное, а в некоторых случаях и мировое признание, ориентируясь на противоречивое творчество зарубежных деятелей, эта книга принижает советский балет и толкает его на ложные пути.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения.

Зачеркивая достижения советского балетмейстерского искусства 30—50-х годов и главные явления современного периода, выдавая пути реалистического творчества за традиционализм и застой, дискредитируя ряд выдающихся спектаклей Большого театра, подлившись всенародное, а в некоторых случаях и мировое признание, ориентируясь на противоречивое творчество зарубежных деятелей, эта книга принижает советский балет и толкает его на ложные пути.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения.