

Неоправдавшиеся надежды

Книг о балете очень мало. Между плодотворной практикой советского хореографического театра и теоретическими трудами, посвященными нашему балетному искусству, существует еще явный разрыв. Тем с большим волнением ждали мы выхода в свет книги Р. Захарова «Искусство балетмейстера».

Судя по оглавлению книги и ее внушительному объему, читателю предлагается всесторонний анализ творчества балетмейстера, основанный на опыте русской и советской хореографии. Проблематика отдельных глав, посвященных характеристике различных жанров балета, работе над образом, роли художника в спектакле, действительно очень существенна.

В глазах этих читателей найдется немало верных, полезных мыслей, тонких наблюдений, точное, вдумчивое описание процесса работы балетмейстера. Нельзя не порадоваться тому, что автор книги настойчиво стремится ввести балет в общее русло искусства, раскрыть общественный смысл хореографии, ее прямую связь и взаимовлияние с драматическим и музыкальным творчеством. Привлекает и непоколебимая вера Р. Захарова в неограниченные возможности развития и обновления традиций балетной классики, его стремление показать, сколь неисчерпаемы художественные возможности, заложенные в искусстве классического танца.

Поставленные вопросы Р. Захаров пытается решить, анализируя собственный творческий опыт. Против этого трудно что-либо возразить. Один из крупных деятелей советской хореографии, Р. Захаров внес немало ценного в наше искусство, и его творческие принципы представляют несомненный интерес. Много полезного, в частности, сможет почерпнуть для себя молодой балетмейстер из режиссерских планов, приведенных в приложениях к книге.

К сожалению, теоретическая концепция Р. Захарова во многом проигрывает из-за его склонности переоценивать значение балетмейстерской работы в нашем искусстве. Автор с завидным упорством, переходящим порой в назойливость, по любому поводу напоминает, что балетмейстер, или, как он говорит, «композитор танца» — не только сочинитель балетов и их

постановщик, но прежде всего идеологический руководитель балетной труппы, с которой он работает, организатор всей ее идейно-художественной и производственной жизни. Поэтому вся творческая жизнь коллектива зависит как от таланта балетмейстера, так и от его общего образования, культуры и знаний» (стр. 138).

Мы не стали бы возражать против этого в принципе верного положения, если бы автор книги, претендуя на роль неограниченного руководителя балетной труппы, не позволил себе пренебрежительного отношения к искусству актера, с которым ему приходится работать.

Хорошо зная ведущих актеров советского балета, много поработав с ними и действительно обогатив их творчество (хотя мы позволим себе думать, что и самого Р. Захарова в какой-то степени обогатило соприкосновение с такими индивидуальностями, как Г. Уланова, К. Сергеев, Т. Вечеслова, А. Ермолаев), автор счел возможным в конце книги привести некую «номенклатуру» советских балетных артистов. При этом Г. Уланова, К. Сергеев, В. Преображенский, И. Израилева, Ю. Жданов и многие другие, абсолютно различные и по масштабу и по характеру дарования исполнители, попадают в разряд лирических артистов. Т. Вечеслову, А. Шелест, В. Бовт и О. Моисееву автор зачисляет в трагические актрисы, затем последовательно идут длинные списки актеров «жизнерадостно-темпераментных», героических, гротесковых и, наконец, по собственному выражению Р. Захарова, «характерных». Нам кажется, что в этом небрежном, мало продуманном соединении совершенно случайных фамилий, в этом возвращении к амплуа, ограничивающим творческую индивидуальность, чувствуется отношение Р. Захарова к актеру, как к чему-то второстепенному, существующему только для того, чтобы реализовать мысли постановщика. Тем самым Р. Захаров стремится в то, что бы то ни стало поднять роль балетмейстера (которую, кстати, все признают и никто не собирается принижать), низводит актера балета до того механического копировщика чужого замысла, борьбу с которым он сам объявляет в предисловии к своей книге. Нам думается, что если бы Р. Захаров более внимательно отнесся к

дендю и глубокое уважение Станиславского к актерам-исполнителям, не забыл бы о том, что великий мастер сцены «пришел к убеждению, что творческая работа должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее».

Именно эта фетишизация роли балетмейстера приводит, нам думается, Р. Захарова к созданию несколько условной и схематичной теории пяти звеньев, определяющей рождение балета и фактически вытесняющей рассказ о творческом процессе создания балетного спектакля. Легко можно себе представить, что Р. Захарову в его практике эта теория помогает. Но едва ли можно серьезно считать, что эта технологическая лестница хоть в какой-нибудь степени решает исход будущего спектакля.

Много раз повторяя, что либретто как либретто не существует, а существует программа, Р. Захаров в конце концов сам зашутывается в своей сложной терминологии и как-то незаметно для себя приходит к совершенно противоречивым выводам. Он утверждает, например, что если нарушена последовательность этих разрабатанных им звеньев, значит, итоги спектакля окажутся неполноценными. Мы читаем в книге: «Подобно тому как в период сочинения музыки «Ромео и Джульетты» работу с композитором проводил я, а ставил балет на сцене Лавровский, так и по «Золушке» первоначально композитора консультировал В. Чабукяни, а осуществлять этот балет на сцене пришлось мне. Подобные нежелательные случаи очень осложняют работу балетмейстера». Неужели же можно считать нежелательным случай создания Л. Лавровским «Ромео и Джульетты» только на том основании, что Р. Захаров принимал какое-то участие в период сочинения музыки! Или, следуя логике автора, надо считать нежелательным и случай его постановки «Бахчисарайского фонтана», так как этот балет сочинял Б. Асафьевым без участия Р. Захарова?

Нельзя не сказать, и еще об одной характерной черте книги «Искусство балетмейстера», которая оставляет крайне неприятное впечатление. Черта эта — несерьезность автора, по странному обстоя-

тельствам оставшаяся незамеченной для редактора книги А. Солодовникова.

Р. Захаров — один из выдающихся деятелей нашего балета. Историк советской хореографии посвятит немало страниц его большому труду, его алауливым экспериментам, его активным и плодотворным творческим поискам. Никто не собирается возражать против этого. Но все большие и бесспорные заслуги Р. Захарова перед советской хореографией отнюдь не дают ему морального права рассказывать лишь о своих успехах и, затушевав успехи соратников, анализировать только их ошибки, забыв о том, что, вероятно, он совершал их и сам.

Как известно, Станиславский назвал свою первую книгу «Моя жизнь в искусстве». Это название не помешало великому реформатору сценического искусства рассказать о тех явлениях, которые сопутствовали его жизни в искусстве. Станиславский рассказал о многих своих заблуждениях, о трудностях, о том, как постепенно, сложно, порой мучительно проникал он в тайны и законы творчества.

Если судить по книге «Искусство балетмейстера», Р. Захаров все время шел этой гладкой солнечной дорогой к непрерывно восходящему успеху. Декларируя на нескольких страницах трудности балетного искусства, автор всем ходом рассказа, всем описанием своих достижений фактически опровергает это и создает впечатление удивительной легкости и безмятежности нашей сложной профессии. А уже одно это может дезориентировать читателя.

Кроме того, несмотря на упоминание в книге множества имен, Р. Захаров фактически, волюн или неволю, создает впечатление, что он приступил к работе балетмейстера чуть ли не на пустом месте. Едва ли это можно считать справедливым. Автор книги совершенно прав, когда он говорит о направлении дореволюционного балетного искусства в целом. Он прав и тогда, когда страстно выступает против аполитичного, формалистического творчества М. Фокина последнего периода. Но трудно согласиться с доводами автора, что роль М. Фокина в истории русского балета только отрицательна. Достаточно сказать, что действительный танец, о котором так много и часто как о главном своем завоевании говорит Р. Захаров, фактически был заложен уже в ранних опытах М. Фокина. Широко известно настойчивое

стремление М. Фокина избавить учеников от механического заучивания движения, внести в танец осмысленность, содержательность. Образцом действительного танца можно считать Фокинское «Умирающего лебедя», который до сих пор с неизменным успехом исполняют многие балерины Советского Союза. Можно ли, сохранив объективность, необходимую исследователю, не упомянуть о таких работах Фокина, как «Шопениана», как его знаменитые полонецкие пляски в «Князе Игоре», или танцы в «Руслане и Людмиле», бережно сохраняющиеся в нашем театре вот уже половину века?

Умаление творческих заслуг М. Фокина лишь единичный пример. Резко и безоговорочно осуждает Р. Захаров и всю деятельность Ф. Лопухова. Правда, в двадцатых и в начале тридцатых годов Ф. Лопухов разделил многие из тех заблуждений, какие переживали тогда некоторые деятели драматического театра. В стремлении во что бы то ни стало обновить искусство балета этот талантливый мастер переходил от одной крайности к другой, и много из того, что он сделал, действительно заслуживает осуждения. Но, не в пример М. Фокину, Ф. Лопухов, живший в среде советского искусства, испытывавший на себе влияние передовых идей советского общества, преодолел свои заблуждения и поставил такой реалистический, содержательный и во многом очень талантливый балет, как «Тарас Бульба», а позднее и «Весеннюю сказку». Нам кажется, что элементарное чувство объективности требовало, чтобы Р. Захаров, подробно и неоднократно разбирающий ошибки Ф. Лопухова, проанализировал и эти его поздние спектакли.

Довольно подробно раскрывая смысл ранних ошибок Л. Якобсона, Р. Захаров для его последней работы — «Али Баба» — по словам самого автора книги, создающего «на основе использования традиций русского классического танца, изучения татарского танцевального фольклора», не находит никакой характеристики, кроме этой фразы. Что же касается ошибок Л. Якобсона, то к ним Р. Захаров возвращается не один раз.

Очень жаль, что в книге отсутствует сравнительный разбор постановок «Красного маха» Р. Захаровым и Л. Лавровским, «Золушки» — К. Сергеевым и Р. Захаровым. У неосведомленного читателя легко может сложиться впечатление, что

эти балетмейстеры только повторили спектакли, сочиненные Р. Захаровым.

Но особенно отчетливо сказалось, на наш взгляд, неуважение Р. Захарова к творчеству деятелей советского балета в той характеристике, которую он дает А. Вагановой. Отметим значение педагогической системы А. Вагановой в воспитании техники танца. Р. Захаров вскоре утверждает, что крупным недостатком этой системы является отсутствие в ней упоминания о действенном танце. Во-первых, нам кажется, что автор «Искусства балетмейстера» уподобляется здесь человеку, критикующему составителя учебника грамматики за то, что тот не включает в грамматику правил стихосложения. Задача книжки А. Вагановой, как и созданной ею системы обучения, как раз и состоит в том, что она первая в мире создала эту грамматику классического танца. Но значение творческой деятельности А. Вагановой выходит далеко за пределы воспитания технического мастерства балетных артистов. Мы, ее ученики, знаем, как настойчиво, с какой последовательностью, не щадя сил, добивалась А. Ваганова предельной выразительности, точности, естественности, действительности каждого движения.

Заканчивая свою книгу, Р. Захаров пишет, что «почетная и благородная задача (создание значительных произведений о советской действительности. — Н. Д.) должна стать основной в творческих поисках балетмейстеров, композиторов, драматургов, художников, артистов. Только совместными усилиями всех этих мастеров она может быть успешно решена». Нам кажется, что если бы большой труд автора был направлен не на самовосхваление, а на анализ совместных усилий Р. Захарова и Л. Лавровского, В. Вайнонена и В. Чабукяни, Л. Якобсона и В. Фефстера, В. Бурмейстера и К. Сергеева и многих других, если бы при этом было сохранено уважение к труду своих учителей и предшественников, советские читатели получили бы действительно ценную книгу о советском балете, которую они давно ждут.

Н. ДУДИНСКАЯ,
народная артистка РСФСР.