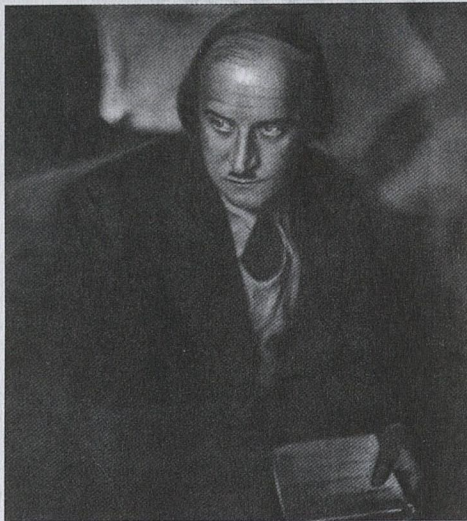


НОВАТОРЫ БОЛЬШОГО

МОСКОВСКАЯ СУДЬБА ФЕДОРА ЛОПУХОВА

Большой театр. 2001. — ноябрь. (№7). — с. 15



20 октября исполнилось 115 лет знаменитому балетмейстеру Федору Лопухову. Ни один из его балетов не дошел до нашего времени, прижизненная судьба их большей частью складывалась драматично. Здесь речь пойдет об одной московской постановке — балете «Светлый ручей» в Большом театре. Не случись присзда Лопухова в 1935 году в Москву, кто знает, как сложилась бы в дальнейшем новаторская деятельность «первоклассного мастера», «одного из квалифицированных балетмейстеров Советского Союза», как называли его тогда. Ясно одно, советский балет в 30–50-х годах пошел по пути, от которого предостерегал Лопухов.

В Москве же после «Светлого ручья» Лопухов появился буквально несколько раз: почти сразу же, в 1938-м, совместно с Владимиром Бурмейстером он поставил «Ночь перед Рождеством» в Московском художественном балете и «Картинки с выставки» в Музыкальном театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в 1963-м.

«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»

Что-то явно мешало ленинградцу Лопухову начать сотрудничать с Большим театром (не считая одного сезона 1909/1910 года, когда он числился танцовщиком труппы). В конце 20-х ему предложили поставить в Большом «Красный мак» с Гельцер и Тихомировым, но спустя два года он принял участие в ленинградской постановке. С сезона, когда был поставлен «Светлый ручей» (30 ноября 1935 года), Лопухов фактически стал руководителем балета Большого театра. И тогда следующей его постановкой должно было стать возобновление «Спящей красавицы», а в конце сезона 1936 года планировалось выпустить новый балет «Ромео и Джульетта», постановку которого сам Прокофьев предложил именно Лопухову. (Этот балет поставил через четыре года Леонид Лавровский в Кировском театре.)

«Светлый ручей» в Большом — это перенос спектакля МАЛЕГОТа, премьера которого состоялась на полгода раньше. Балет был принят в Ленинграде и Москве единодушно. О музыке Соллертинский писал: «В блестящей и темпераментной трактовке музыки Шостаковича дирижером Ю.Ф.Файером были нащупаны узы симфонического развития музыкального действия». Досталось только либретто, написанному завлитом МАЛЕГОТа Пиотровским, совместно с Лопуховым. Но в спектакле Большого оно было значительно переработано, ряд комических моментов был снят, что несколько усложняло задачу, поскольку делало трехактный спектакль еще более дивертисментным, чем предыдущий. Дивертисментным, то есть насквозь танцевальным, каким и задумывал балет Лопухов.

В колхозе на Кубани «Светлый ручей» празднуется сбор урожая, по этому случаю в качестве вознаграждения из города приезжает бригада артистов — Классическая танцовщица (Суламифь Мессерер) и Классический танцовщик (Алексей Ермолаев). Танцовщица встречает в колхозе свою подругу по хореографическому училищу (Зинаида Васильева, приглашенная из Ленинграда) и экзаменуется на нее, не забывая ли та «пальцы». Такова завязка. Студент-агроном (Петр Гусев, также приглашенный из Ленинграда) увлекается заезжей танцовщицей, но на свидание к нему приходит его подруга (героиня Зина и Петр названы по имени исполнителей) — это развитие второго действия с переосмыслениями, с парой гротесковых дачников, сопровождаемых медведями, эти последние также увлечены столичными артистами. Первое и третье действия составляют дивертисменты классического и характерного танца. Разнообразие характерных танцев представлено на празднике танцем кубанцев (его признали тогда самым ярким из массовых танцев последних лет), пляской горцев, ткацким хороводом, построенном на элементах мюзик-холла и фокстрота, танцем доярки с трактористом, а колхозницы были решены в плане «герлс». Лопухов верен себе,

ему одинаково важны вальс, па де де Зины и Петра и фольклор, он бесстрашно все вместе соединяет в одном балете. Третье действие — танцевальный парад с гротесковым маршем овощей: морковки, помидора, капусты, лука. С чисто хореографической точки зрения секстет последнего акта назван шедевром Лопухова уровня адажио с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы» Петиша.

Все передовые критики откликнулись на премьеру, отписав по несколько статей (небывалый случай со времен фокинских балетов). «...Главная ценность спектакля в том, что он вернул балет, последнее время чрезмерно увлекавшийся пантомимой к его подлинной стихии — к танцу», — писал Потапов в «Вечерней Москве». В «Советском искусстве» Тальников ему вторил: «...После всех балетных опытов последнего периода, обозначивших определенные тенденции ухода от танца к пантомиме — «языку глухонемых» (таковы и «Три толстяка» и «Бахчисарайский фонтан»), мы опять видим возвращение балета к своей танцевальной сущности». Однако Соллертинский советовал Большому театру встать на правильный путь, «путь драматического балета, хореографической трагедии или комедии со сквозным танцевальным действием, путь «Бахчисарайского фонтана» и в основном законченных «Утраченных иллюзий». Совета Соллертинского решили послушаться и вскоре выходит известная статья в «Правде» «Балетная фальшь», в которой досталось и «левацким критикам», в том числе и ему. Речь шла не об удачах или неудачах спектакля Лопухова-Шостаковича, а о правильно или неправильно выбранном пути Большого театра. Внутритеатральная газета «Советский артист» незамедлительно печатает подборку под названием «Против лжи и фальши, за правдивый язык советского балета», где в поддержку «Правды» выступают артисты «Светлого ручья» Александр Царман (Кавказец): «Идеалистические взгляды (Лопухова) враждебны задачам советского искусства», Петр Гусев: «Самое страшное то, что ошибки (Лопухова) вытекают из его мировоззрения». К ним присоединился Игорь Моисеев (Узбек). Интересно, что сам Лопухов искренне искал свои ошибки: «...Я должен был изучить более под-

робно колхоз, народное творчество... Самая большая ошибка в том, что я не понял существа социалистического реализма в балете» (из выступления на собрании). Пока Лопухов не понимал своих «ошибок» и думал о художественных недостатках, Большому театру указали на новые задачи и смену курса. Полемика Лопухова и Захарова, назвавшего не в качестве комплимента «Светлый ручей» — «спектаклем чистого танца», увенчалась победой последнего. А Лопухов остался при своем мнении, полагая «неверным в работе над советским балетом идти по пути пантомимических балетов, как это делалось не однажды». И в своей книге «Шестьдесят лет в балете» мастерски разбирает постановки последующих лет.

Творчеством Федора Лопухова в наши дни в Петербурге занимается Галина Добровольская, в Москве — Наталья Шереметьевская. Точнее всех эту историю подытожил Вадим Гаевский: «Как раз двусмысленная, отчасти опереточная, отчасти цирковая природа «Светлого ручья» должна была раздражать — ведь в это время даже фильм «Цирк» строился по законам торжественной оды». Если всматриваться в сохранившиеся фотографии, видно, насколько была сильна «опереточная, цирковая природа» балета, насколько была любима Лопуховым карнавальная стихия и насколько дороги ему были симфонически-развитые хореографические ансамбли. Лопухов играет на повышение и понижение, сводит вместе высокое и низкое: театральные реквизиты (маска, зонтик, пенсне) и принадлежности чисто бытового плана (самовар, велосипед, качели).

С момента снятия «Светлого ручья» эпоха танца надолго прекратилась. Лопухова сняли, так и не назначив руководителем Большого театра, сняли его в МАЛЕГОТе. В балете надолго утвердился эпос драмбалета.

ПУТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Путь балетмейстера Лопухова пролегает от современности к классике. От экспериментальных поисков с хореографической лексикой, подобно тому как в молодой стране литераторы-обернупы искали новые фразеологизмы, — к сохранению не-

Зинаида Васильева — Зина, Петр Гусев — Петр, Алексей Ермолаев — Классический танцовщик и Суламифь Мессерер — Классическая танцовщица



«Светлый ручей». III акт

преходящей классики, к «назад к Петипа». Похоже, это был единственно возможный путь для истинного новатора в то время.

Федора Лопухова определяли ярлыками типа «авангардист», «новатор», «экспериментатор», «формалист». Сегодня эти определения многое значат и говорят о сущности самих достижений, как-то объясняя открытия балетмейстера. Его две сверхавангардные постановки «Величие мироздания» на музыку Бетховена и совершенно новый «Щелкунчик» опередили свое время. Принцип смотреть в корень музыки и зреть вглубь образа якобы уводил от искомой простоты «нового балета». А «новое» в 20–30-х предлагал только Лопухов. По пути балета-симфонии «Величие мироздания» пошел Баланчин, а взгляд Лопухова на «Щелкунчика» сродни, как это ни странно прозвучит, сегодняшним трактовкам классики Матса Эка и Марка Морриса, когда привычный сюжет переводится в иную пластическую систему координат. Тогда лопуховскую лексику называли абстрактным акробатизмом, а по-конструктивистски выстроенные мизансцены — голым рационализмом. Выходит, что лопуховские идеи сумели оказать влияние на западное искусство, хотя западный мир не видел его спектакли. А у себя на родине, что бы Лопухов ни сделал, все подвергалось критике, не устраивало ничего: будь то оригинальные новаторские решения («Жар-птица», «Величие мироздания», «Пульчинелла», «Ледяная дева»); будь то спектакли на основе классики («Крепостная балерина», «Светлый ручей»); будь то переосмысление классики («Щелкунчик», «Арлекинада», «Компелия») или реалистические постановки («Тарас Бульба» и «Картинки с выставки»). Все они, конечно, не равноценны, но их не осталось ни одной!

Дело не в частных неудачах, приемах или ходах, примитивных либретто или непривычных па, дело в принципе мышления балетмейстера-аналитика, балетмейстера-теоретика — не устраивал сам ход балетмейстерской мысли Лопухова. А мыслил он как балетмейстер-практик и как балетмейстер-историк: он предвидел будущее балета и сам участвовал в его истории, указывал ему путь на первоначальной стадии. Лопухов всю жизнь занимался разработкой хореографических форм, его интересовала эволюция и совершенствование танца как типа искусства независимо от сюжетной канвы. Лопухов — последователь Фокина и прародитель Баланчина — занимает место в истории балета где-то между ними, на конструктивистском этапе. Первый — создатель новых постановок, всю жизнь верный эстетике 1910-х годов и предопределивший один из магистральных путей, второй — создатель целого направления, определивший один из путей балета XX века. Новаторство же Лопухова не выходит за рамки стилевых экспериментов театра 20-х годов и здесь можно говорить о создании нового образного подхода, о трансформации танцевальных форм, а не о создании новой системы.

Судьба думающего и пишущего балетмейстера-интеллектуала осталась на бумаге, в мемуарах. Лопухов начал свой путь с книги и книгой закончил. В «Пути балетмейстера» (изданных в 1925 году, хотя книга задумана и даже написана гораздо раньше) фактически он указал себе путь, предопределил свои творческие устремления, а в «Хореографических откровениях» в конце жизни, в 70-х годах, по-новому раскрывал суть, сберегал, очищая от позднейших наслоений, подлинные классические шедевры. Балетмейстер-реставратор, он на практике восстанавливал забытые хореографические ансамбли в старых спектаклях Петиша. Нынешняя реконструкция «Спящей красавицы» в Мариинском театре во многом обязана этим записям Лопухова.

ВОЗВРАЩЕНИЕ

В 2000 году была реконструирована танцсимфония «Величие мироздания», прошедшая в Петербурге один раз в 1923 году. Непринятие этого программного балета Лопухов переживал всю жизнь — «Танцсимфония», единственный по-настоящему дорогой ему балет. Расшифровку записей Лопухова, хранящихся в Петербургском театральном музее, проделала московский балетмейстер Наталья Воскресенская для японской труппы Nixon Ballet Academy. Спектакль прошел один раз. Весной 2001 года премьера реконструкции должна была состояться в родном для Лопухова МАЛЕГОТе, в Санкт-Петербургском театре оперы и балета им.М.П.Мусоргского, но в Петербурге «Танцсимфония» второй раз света не увидела. Возможно, ей повезет в Москве.

В планах Большого на следующий 2002/2003 гг. сезон стоит «Светлый ручей» в постановке Алексея Ратманского. О реконструкции балета 1935 года говорить практически невозможно, но посвятить спектакль памяти Федора Лопухова вполне реально.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

Фото из Музея ГАБТ