



Он живет в Ленинграде на торжественно-строгой и прекрасной улице Зодчего Росси, и каждый день, исключая выходные, над потолком его кабинета прокатывается шрапнельный перестук атласных туфелек юных воспитанниц ленинградского балета.

Он привык к этому будничному утреннему аккомпанементу, да и как не привыкнуть, если его квартира находится как раз между репетиционным залом балета и классами хореографического училища. И хотя он живет здесь не так уж давно, наверно, имеет значение то обстоятельство, что впервые порог училища он переступил в 1896 году, а в репетиционном зале появился двумя годами позже. Как сказал он однажды — то ли в шутку, то ли всерьез: вот так, между классом и залом, и прошла вся жизнь.

Он сказал это, приступая к книге «Шестидесять лет в балете», изданной в 1966 году. Но, делая поправку на время и считая началом его балетной карьеры не дебют в Мариинском театре, а первый репетиционный день в зале на улице Зодчего Росси, к этим шестидесяти годам надо прибавить еще пятнадцать, и тогда прозвучит удивительная цифра, на сегодня итожащая годы, прожитые им в любимом искусстве, — 75 лет в балете!

После такого вступления людям, связанным с балетом, излишне представлять этого восьмидесятипятилетнего человека, светлоглазого и стройного, с хищно горбящимся носом и высоким крутым лбом, — одного из патриархов советского хореографического театра Федора Васильевича Лопухова.

Он участвовал в первых постановках «Раймонды» Глазунова и репетировал под руководством самого Мариуса Петипа; выпускником хореографического училища исполнял главную партию в спектакле «Адис и Галатея», ставшем балетмейстерским дебютом Михаила Фокина; с хоров репетиционного зала смотрел, как рождался «Лебедь» Анны Павловой, а вместе с ней, еще до парижских «Русских сезонов» 1909 года, выезжал в первые заграничные турне петербургского балета; на его глазах впервые в России

итальянская гастролерша Пьерина Леньяни продемонстрировала 32 фуэте — да-да, те самые 32 фуэте, которые ныне могут показаться ископону веку неотделимыми от балеринского шика.

Что ж, история не настолько уж уходит в глубь времен, и это тем более ощущаешь, когда вспоминаешь, что именно Федор Лопухов вскоре после революции был одним из первых, кто возглавил ленинградский балет, что при нем в тридцатые годы, в бытность его руководителем Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, начинали Марина Семенова и Галина Уланова, что в конце пятидесятых годов именно он благословил балетмейстерский дебют Юрия Григоровича и что на афише «Лебединого озера» — одной из последних премьер Большого театра, уже конца годов шестидесятых, — Ф. В. Лопухов значится консультантом постановки. Выходят книги с его статьями, вот-вот появится большая работа, которую, как никто другой, он имел право назвать так, как назвал, — «Хореографические открытости».

И в день его восьмидесятипятилетия, когда я пришел к нему в уютную квартиру на улице Росси, он тоже работал — читал новую книгу о балете, о которой обещал написать рецензию. В дверь звонили — приносили телеграммы из Москвы и Киева, Парижа и Нью-Йорка, а ворох уже доставленных лежал на низеньком столике.

— Вот желаю мне здоровья, новых работ, — кивнул Федор Васильевич в сторону столика. — но не будем обольщаться: годы не те, чтобы ставить балеты. И все-таки я не чувствую себя сегодня обделенным. Обречен на забвение тот балетмейстер, который не вырастил себе смену и не вложил в это частичку своей души. А я числю на своем счету не одного и не двух балетмейстеров — и уже тем самым считаю, что работал не напрасно.

Его профессия сложна и не всегда благодарна. Театр — живое, сиюминутное искусство. И если это верно по отношению к драматической сцене, то во сто крат вернее по отношению к танцу. Хореографическая пьеса — это спектакль, который живет только до тех пор, пока исполняется.

ПУТИ

Александр АВДЕЕНКО

А текст его — это то сочетание танцевальной пластики, которое до сих пор еще не научились записывать и больше передают по памяти. И для которого пока еще не существует регламентированного авторского права.

Сегодня многие знаменитые спектакли, созданные Федором Лопуховым, не идут на сценах и, быть может, некоторые из его находок навсегда утрачены, но не утрачено то основное, что он внес в хореографическое искусство, — дерзость поиска, глубокое теоретическое и практическое обоснование симфонического танца, эстетики хореографического спектакля, живущего по законам музыкально-пластического единства.

Когда-то он сам был среди тех, кто возвращал советскому балетному театру классические спектакли предшественников. У него поразительная память, и благодаря ей сейчас сохранены многие блистательные находки в спектаклях старого репертуара, которые возобновлял Лопухов. Со свойственной ему улыбкой он говорит, что запомнил все эти спектакли благодаря своему более чем скромному положению в первые годы работы в Мариинском театре. Он начинал свою карьеру в кордебалете и большую часть спектакля находился на сцене, осваивая самые разнообразные партии, запоминая порядок танцевальных номеров, общий рисунок хореографии.

Так уже после революции он вернул на сцену «Спящую красавицу» и «Раймонду» Петипа, и, если бы даже его роль в развитии советского театра ограничилась только сохранением классического наследия, одно это трудно было бы переоценить. Но почтительное отношение к классике



Балетмейстера

было одной лишь гранью балетмейстерских пристрастий Лопухова.

Сам он говорит об этом так:

— Художник только тогда становится мастером, когда безупречно владеет накопленными стилями и приемами, но в собственной практике не пользуется ими, а ищет свой стиль, стремится обогатить общее достояние своими приемами.

Он и шел своим путем, сформулированным им еще в двадцатые годы в книге «Пути балетмейстера», — через признание и непризнание, числясь то в новаторах, то в формалистах, но с вершины пройденного, еще раз оглядываясь назад, он, не колеблясь, говорит, что вновь бы повторил его, если бы пришлось начать все сначала.

— Многие считают, что балетмейстер — это тот, кто создает новые движения, — говорит он. — Однако это совсем не так. Если за всю жизнь создашь три-четыре новых движения, то это можно считать большим достижением. Но далеко не всякий постановщик танцев — балетмейстер, так же как не всякий пишущий в рифму поэт. И как поэт мыслит стихами, а композитор музыкой, так и балетмейстер должен мыслить танцевальными образами. Не переводить мир в образы танцевальной гармонии, а считать танцевальную гармонию выражением этого мира. Тех же, кто хочет проиллюстрировать жизнь танцами, я называю просто виршеплетами. Надеюсь, понятно, о чем идет речь?

Поэзия танца — для него единственный критерий оценки исполнителей. Всего лишь через год после выпуска Наталии Бессмертновой, когда она фактически еще ничего и не станцевала в театре, он написал о ней как о явлении в хореографическом искусстве. Он чит Марию Семенову и Галину Уланову не потому, что они блистательно проделывали то или

иное танцевальное движение, а потому, что они пришли в искусство со своим миром. Он рассказал мне, как в юности в репетиционном зале Мариинского театра вместе с товарищами они измеряли линейкой высоту прыжка Самуила Андрианова и Вацлава Нижинского.

— И, вы знаете, оказалось, что прыжок Андрианова выше, — говорит он. — Но Нижинский висел в воздухе, а Андрианов очень высоко прыгал. Тогда я называл прыжок Нижинского парением, — улыбается он. — Сегодня можно сказать, что это было невесомостью.

Язык классического балета для него естествен и прост.

— Если зрителю приходит мысль: «А почему они танцуют на пальцах?» — это свидетельствует только об одном — что хореограф допустил какую-то ошибку. Разве можно так сказать, глядя на Одетту, Жизель или Никию? И в этом правда нашего искусства, правда поэтического, одухотворенного взгляда на мир, на человеческие чувства. Очень часто для того, чтобы объяснить какое-то явление, мы привлекаем на помощь другое. А разве надо привлекать что-нибудь другое для того, чтобы сказать: танец Павловой? Танец! И этим все сказано.

Этот танец приветствовал его в последние дни прошлого года, когда в четырехтысячном зале «Октябрьский» артисты из многих городов страны танцевали в честь Лопухова.

Он сидел в первом ряду, и перед его взором в блистательном параде проходило, наверное, уж пятое на его веку поколение танцовщиц и танцовщиков: в феерверке разнообразных хореографических номеров и отрывков из балетов предстали перед ним его детство, юность, зрелость — огромный этап в развитии балетного театра.

И он соединял времена не только своим присутствием в зале.

Однажды он сказал, что из всех своих потерь он больше всего оплакивает «Ледяную деву», поставленную им в 1927 году. На юбилейном вечере в «Октябрьском», когда хрупкая и ломкая Алла Осипенко вместе со своим партнером Джоном Марковским вдохновенно исполнила адажио из «Ледяной девушки», можно было понять смысл слов мастера.

Но можно было понять и другое — насколько современным, сегодняшним выглядит то, что делал он почти полвека назад. И насколько глубоко и органично завоеванное им вошло в работу его учеников и последователей.

Федор Лопухов брал первые уроки от поколения Петипа, а Петипа, в свою очередь, учили те, кто начинал еще в XVIII веке. Вот так, чуть ли не два века могут сойтись в жизни одного человека. И в жизни искусства.

Он сам всего себя отдал балету, танцевала, а сейчас работает репетитором его жена; совсем недавно вышел на сцену сын. Но он мечтает и о том, чтобы балетные подмостки увидели еще одного Лопухова — внука, которого в честь деда тоже называли Федором.

...А сейчас он сидел в первом ряду и восхищался юным танцовщиком из Большого театра, о котором уже слышал, но увидел впервые. И, повернувшись к Галине Улановой, сидевшей неподалеку, по-мальчишески подвывая большим пальцем.

И все это с такой искренностью, что, безусловно, веришь: не было простой фразой его утверждение, что он счастлив, когда видит, как продолжается и развивается его любимое искусство.

● Рисунки из брошюры «Величие мироздания» Ф. Лопухова. Художник П. Гончаров (1922 г.).

Фото В. Блиоха.