

МНЕНИЯ,
СУЖДЕНИЯ,
СПОРЫ

ДАВАЙТЕ ВОССТАНОВИМ

ПУТЬ ДЛИННОЙ почти в полвека, пройденный советским балетом, не был легким и ровным — верстовые столбы его метили и радостные подъёмы, и обидные падения: мы поднимались к вершинам подлинных художественных достижений, были у нас причины и для горьких разочарований. Но неизменным оставалось главное — непрестанный и непрерывный поиск выразительных средств, которые необходимы для более полного и совершенного выражения идеи, заложенной прежде всего в драматургии произведения — она воплощается, с одной стороны, композитором в музыке и, с другой, балетмейстером — в сценическом видении образов балета.

Последнее время в наших газетах и журналах опубликовано немало статей, связанных с жизнью нашей хореографии, — они появлялись в связи с рождением новых балетмейстерских имен, но вместе с тем их авторы рассуждали о состоянии балетного искусства, о его «сегодня», его «вчера», пытались определить, почувствовать его «завтра».

И если внимательно ознакомиться со многими материалами, вплоть до справочника «Все о балете», начинаешь чувствовать здесь определенные тенденции, которые имеют, а бы, сказал, и свою «сверхзадачу». Прежде всего бросается в глаза, что за очень малым исключением, между авторами статей, принадлежащих перу П. Гусева, В. Красовской, Н. Чистяковой, и авторами вышеуказанного справочника Е. Суриц (составитель справочника) и Ю.

Слонимским (редактор) существует удивительное совпадение художественных взглядов и эстетических вкусов. Каковы же эти взгляды?

Возьмем и процитируем в качестве примера некоторые абзацы из статьи П. Гусева «Балеты — семинары — сомнения...», напечатанной в журнале «Театр» № 3 за 1966 год. Она, мне думается, в простой и доходчивой и вместе с тем наиболее сконцентрированной форме выражает сущность этих взглядов и вкусов, к тому же за прошедшее со времени ее опубликования время ни в одной из появившихся затем статей по вопросам балета ни единой строчкой не выражалось хотя бы доли сомнения в правильности поставленных Гусевым некоторых вопросов. Итак, читаем: «Новые выразительные средства... Федор Лопухов и Касьян Голейзовский начали свои пробы в 20-х годах. В 30-х и 40-х до 50-х воцарилась унылая серость пантомимно-бытового «драмбалета». Что это — неверно оформленная мысль или сознательное искажение истории?

Без особого труда и напряжения памяти нетрудно вспомнить, что именно в эти годы в советском балете произошел огромный взлет, что именно в эти годы началось полное и глубокое развитие творческих сил нашего балета, что именно в эти годы советский балет получил мировое признание. В советский балетный театр приходят большие темы классической литературы — на афишах появляются имена Пушкина, Шекспира, Горького, Бальзака, Лермонтова, Гоголя, Жорж Санд, Диккенса, Лопе де

Леонид ЛАВРОВСКИЙ, народный артист СССР, профессор

Вега, Гольдони, Островского, по мотивам произведений которых рождались спектакли. В эти годы балетный театр обращается к вершинам национальной драматургии, обращается к современным и героическим темам прошлых лет. Рождаются спектакли, раздвигающие рамки нашего жанра. Резко меняются представления о творческих возможностях искусства балетного театра. Завоевывает авторитет и признание балетный театр в национальных республиках и в крупнейших периферийных центрах страны. Зарождаются, вырастают и достигают мирового признания наши профессиональные хореографические народные ансамбли. Бурно развивается и вширь, и вглубь самодостаточное искусство. Именно в эти годы в основном на вновь созданном репертуаре созревает и вырастает блистательная плеяда исполнителей. И, что особенно радостно, расцвет актерских дарований наблюдался не только в Москве и Ленинграде, но и во многих театрах наших национальных республик и в крупных периферийных центрах. Должен еще раз напомнить, что в эти годы рождаются произведения, утвердившие бесспорный приоритет советского балета в реалистическом методе решения идеи спектакля и его драматургии, в реалистическом решении образа в творчестве композитора, балетмейстера, художника, актера.

Правда, наряду с большими художественными победами были у нас в то время разочарования и неудачи. Так разве неудачи того

или иного постановщика или даже театра могут хоть в какой-то мере приуменьшить принципиальное значение бурного развития нашего балета именно в эти годы? Ни в какой мере! И прожитые нами 30-е, 40-е и 50-е годы назвать годами «серыми и унылыми» (я не говорю уже о неуважительном нигилистическом отношении к огромному периоду в нашем советском балете, который, кстати, и П. Гусева преобразовал и воспитал как актера) — значит фальсифицировать историю советского балета, сознательно искажать действительные факты.

В той же статье П. Гусев пишет: «В 20-х годах увлечение творчеством Ф. Лопухова и К. Голейзовского логически привело исполнителей к необходимости дополнить классический тренаж акробатикой. И это дало существенные результаты. Многие стали доступны танцовщикам, и лексика тогда расширялась стремительно. Но пришел «драмбалет», и о гармоническом развитии всего тела танцовщика забыли — оно было не нужно». Действительно, увлечение акробатикой, главным образом в балетах Лопухова, потребовало от исполнителей изучения ее приемов, но едва ли стоит забывать, что спектакли, сочиненные Федором Лопуховым, требовали от его героев в первую очередь и главным образом силы и ловкости только как от партнеров-кавалеров, а не виртуозной техники танцовщика в лучшем смысле этого слова. П. Гусев не может не знать и не помнить, что даже в

«Ледяной дева» — в лучшем спектакле Лопухова — от исполнителя главной мужской партии нужна была только виртуозная техника поддержки, ибо танца у него не имелось ни одного в течение всего балета. О каком же гармоническом развитии тела артиста пишет П. Гусев, когда он сам — герой многих работ этого балетмейстера — был только отличным, виртуозным кавалером. И если уж вспоминать о виртуозной технике танцовщика-актера, то, справедливости ради, следует назвать спектакль «Пламя Парижа», сочиненный Василием Вайнонемом в 1932 году. Здесь главным действующим лицом должен был быть актер выразительный, эмоциональный, владеющий виртуозной техникой, и эту роль исполнял Алексей Ермолаев, а позднее окончивший Ленинградское училище Вахтанг Чабукяни (кстати говоря, оба — ученики превосходного педагога Владимира Ивановича Пономарева). Поэтому «интересные начинания» и поиск балетмейстеров 20-х годов заставил забыть не какой-то страшный зверь, имеваемый теоретиками «драмбалетом», а естественный ход развития советского балета. Это непреложный закон любого вида искусства. В 1927 году родился первенец советского балета — «Красный мак», поставленный вначале в Москве и затем по-своему сочиненный в Ленинграде и восторженно принятый и зрителями, и профессионалами — деятелями балета. Это произошло не только потому, что на сцене впервые на смену «графам», «принцам», «феям», «бабочкам» и другим «красивым» балетным пер-

сонажам появился современник, но главным образом потому, что на сцене убедительно (для того периода развития нашего балета), правдиво воссоздавалась внутренняя жизнь героев, что спектакль был решен средствами и методом реалистического искусства — зрители верили тому, что видели, волновались, следя за развитием действия и сопереживали. Вот в чем секрет грандиозного успеха балета «Красный мак», и он постепенно привел к тому, что канули в Лету эксперименты, связанные с различными «измами» (хотя, вероятно, для своего времени и закономерные). Передовое русское и советское искусство всегда было, есть и будет реалистичным в своей основе, в самой своей сути, и в этом огромная сила его воздействия. В 1956 году балет Большого театра впервые выехал на гастроли в Лондон, где он и получил крылатое имя «Вольшой балет». В репертуар гастролей вошли следующие спектакли: «Лебединое озеро», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта». Триумфальный успех советских артистов общеизвестен и достаточно полно освещен и в нашей, и в зарубежной печати. Признание получили именно реалистический метод решения драматургии спектакля, реалистический метод решения его образов. Признание получили высокая техника исполнителей, выразительность, одухотворенность, музыкальность их танца. Отмечалась культура спектакля во всех его многочисленных компонентах. Бесспорный приоритет и признание получило все, что являлось предметом поисков и

ИСТИНУ!

постиганий именно в эти «унылые, серые годы». А годы эти — 30-е, 40-е и 50-е — тоже не свалились нам на голову. Они были подготовлены всем ходом развития «верных зерен» балетного театра предыдущих лет. Всем, что было верного и талантливого в 20-х годах и ранее в творчестве Мариуса Петипа, Льва Иванова, Александра Горского и, конечно, такого мощного и ярко художника, каким является Михаил Фокин.

Итак, говоря о первой зарубежной поездке советского балета, надо сказать просто и ясно, что именно реалистические традиции, издавна заложенные в русском балете и развитые советским балетом, достигая все более глубокого и совершенного выражения, получили в Лондоне в 1956 году мировое признание. Думаю, что не лишним будет вспомнить и статью, напечатанную недавно в журнале «Данс магазин», где автор Дорис Херинг пишет: «Больше другого театра Большой внушает зрителю ощущение соучастия происходящего на сцене». А это уже прямое признание победы реалистического искусства советского балета, в чем — прямое следствие художественных устремлений 30-х, 40-х и 50-х годов.

В названной статье П. Гусева существует и другая тенденция, умолчать о которой тоже считаю невозможным. П. Гусев с конца 20-х годов перекидывает мост прямо в 60-е, минуя 30-е, 40-е и 50-е годы: «Они (молодые балетмейстеры. — Прим. ред.) подхватили полузабытые начинания Лопухова и Голейзовского, на

новой основе продолжили их поиски». По-моему, мысль неверна, если не сказать больше: каждое молодое поколение логически «возникает» из предыдущего, даже если тот или другой художник отрицает частично или даже полностью творчество того или иного мастера из предыдущего поколения. Подобное явление возможно, но отрицать целое поколение, целый пласт, занимающий в развитии советского балета 30 лет, нелепо и абсурдно. Каждое поколение деятелей искусства наследует все то, что было создано до него, вырастает из этого. На непрерывной творческой преемственности живет и развивается наше искусство, на единстве поколений живет и развивается наше общество.

Статьи с подобным нигилистическим отношением к прожитым десятилетиям, дезориентируют не только зрителя, но даже деятелей балета. Яркий тому пример интервью одной из ведущих танцовщиц Большого театра Союза ССР, которая вопреки истине и собственному опыту заявила на страницах журнала «РТ», что она танцует Джульетту по некоему наитию, а не по строгому рисунку образа в контексте всего спектакля, сочиненного балетмейстером. Подобное высказывание, к сожалению, прежде всего непрофессионально, не говоря уже ни о чем другом.

Выступления нашего отечественного балета оказали огромное влияние на многие театры Запада. Метод реалистического искусства начинает ощущаться в работах зарубежных мастеров. Постановки «Тщетной предосторожности», «Ундины», «Ромео и Джульетты» в Англии, «Дон Кихота», «Сна в летнюю ночь» и «Щелкунчика» в Америке, «Бахчисарайского фонтана» в Финляндии и ОАР, «Спартака» во Франции и Чехословакии слу-

жат подтверждением этому, как и появление балетов, рожденных в нашей стране и воссозданных за рубежом нашими балетмейстерами или зарубежными мастерами в Голландии, Финляндии, Италии, Польше, Швеции и других странах. Надо признать, что за эти годы мы дали зарубежному искусству самое лучшее из того, что постигли сами именно в те 30-е, 40-е, 50-е годы. А взамен, как ни прискорбно, многие наши молодые хореографы взяли, наоборот, худшее, то, от чего начинают уставать даже и на Западе, — эротику, голый техницизм, выхолащивающий из образа жизнь. Еще Гегель предупреждал от преклонения перед формой. Несмотря на разделяющее нас время и разность мировоззрений, высказывания его звучат вполне убедительно. Гегель писал: «...Знатоки забываются наиболее усовершенствованной ловкостью и проворством ног, что также играет первую роль в современном танце. Если теперь сквозь эту простую ловкость, затерявшуюся в предельной бессмысленности и духовной бедности, должно просвечивать духовное выражение, то после полной победы над всеми техническими трудностями сюда привносятся известная доза и душевное благозвучие движения, свобода и грация, в высшей степени редкостные». И в лучших художественных достижениях советского балета и есть та самая гармония техники и благозвучия движения, свободы, грации, которая завоевала нашего зрителя и покорила лондонцев в 1956 году. Эта гармония и есть наше достижение, наше богатство, неотъемлемое качество нашего балета, которое делает его самостоятельным и неповторимым.

Истинный реализм в искусстве мыслится мною как глубоко народное явление, всегда впитывающее в себя живое веяние своего времени. Законы искусства и категории эстетики полностью распространяемы на теорию и практику балета (внутри этих законов и категорий балет приобретает свою, присущую ему специфику). Романтическая природа балета не только не отрицает, а, наоборот, включает в себя реалистическую природу образа — в этом, с моей точки зрения, жизненная сила нашего искусства, залог его непрерывного развития.

Мне совершенно ясно, что сумма технологических приемов и идеология есть выражение мировоззрения художника. И сегодня перед лицом приближающейся великой даты — 50-летия Октября — с особой остротой встает вопрос о правдивом освещении истории советского балета и его перспектив на будущее. Полагаю, что в данном случае суждение балетмейстеров, создателей спектаклей, приобретает принципиальное значение. К сожалению, мы, практики, еще слишком редко и мало пишем о своем искусстве, пассивны в отстаивании истины, а ведь нам не должно быть безразлично появление статей и рецензий, в которых неверно освещается путь советского балета в угоду личным пристрастиям и которые ложно толкуют требования современности.

Я надеюсь, что балетмейстеры откликнутся на мой призыв и выскажут в печати свою точку зрения о нашем балете, о его истории, о его перспективах, о нашей балетной критике.

И в заключение мне еще раз хочется напомнить слова В. И. Ленина, обращенные непосредственно и к нам: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелище. Они получили право на настоящее великое искусство».

Сов. Культура, Москва, 1967, 27 апр.