«За обмен» — Ленинград 17 января 1978

О КЛАССИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ

Проблема новаторства и традиций, состояния и роли классического наследия давно волнует теоретиков и практиков театра. Этот вопрос сегодня актуален и для нашего коллектива. Редакция, в целях более глубокого проникновения в существо проблемы публикует статьи ведущих деятелей хореографии, специалистов. Этот разговор мы начали в 1976 году, опубликовав в № 15 и 16 статью Ю. Слонимского «Беречь хореографическое сокровища». Сегодня статьей засл. деят. иск. РСФСР, заведующего кафедрой балетмейстеров Ленинградской консерватории, профессора Н. ГУСЕВА мы продолжаем начатый разговор.

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

ПЕТР ГУСЕВ

Два извечные центральные проблемы балетного театра — что и как отражать и что и как создавать — стоят и перед советским балетом. Все остальное вытекает из них. И чем крупнее наши успехи, тем больше возникает вторичных проблем, из которых, на мой взгляд, особенно злободневны: правильное распределение творческих и руководящих кадров и бережное к ним отношение. В недавнем прошлом было достаточно ошибок в оценке людей и явлений балетного театра. Их стоит вспомнить, чтобы не повторять.

В свое время в Голейзовском писали: протокол, разрушитель, нежизнен содержание музыки, проповедует чуждую советским принципам антиэстетическую непристойность над Кировым, танцовщицы являются не полу и не лестницам, а танца нет, псевдоноваторство... и т. д. и т. п. Прошло 30 лет — и уже на произведениях новых молодых хореографов всматриваются теперь на Голейзовского, как на подлинного новатора, каким он и был в действительности.

А вот о Лопухове: формалист, псевдоноватор, разрушитель традиций: бессмысленный, антихудожественный акробатизм, выкутасы; танцовщицы то вверх ногами, то вниз головой; мимарты, присядки, влияние на полу, эротика, пропасть научной философией, и т. д. и т. п. Прошло 50 лет. Лопухов — классик советской хореографии, признанный теоретик, мастер и хранитель наследия и одновременно первооткрыватель, новатор, находки которого обогатили современную хореографическую культуру. Теперь Лопухова часто цитируют, чтобы прикрыть его именем нападки на таких же молодых бунтарей, каким был он сам.

Голейзовский и Лопухов — знатоки русского фольклора. К ним обращались за консультациями даже профессиональные фольклористы, а безграмотные обвиняли их в незнании русского танца, его искажении и т. п. Сегодня Голейзовский и Лопухов — признанные авторитеты в этой области, но созданные ими шедевры погибли с помощью «знатоков», и теперь еще пользуются несправедливым доверием.

В конце 50-х годов, не научившись на прошлых ошибках, принялись в штыки новшеству Вельского и Григоровича. И все та же песня: разрушители традиций, эротоманы, формалисты, модернисты; подражание худшим западным образцам, незнание русского танца; непонимание русского народа... Лишь бы посеять сомнения. Но времена изменились. Григоровича и Вельского в обиду не дали, их произведения получили признание.

Были профессионалы танца, искренне заблуждавшиеся, не понимавшие обгонявших их творцов нового. Но первой принципиальные разногласия использовали в личных целях, стремясь посеять сомнение не столько в эстетических спорах, сколько в моральном, гражданском, политическом лице смелого и ищущего художника.

Конечно, критика бывала разная. Как пример можно взять взаимоотношения Лопухова и Соллертинского. Последний ничего не понял, ничего не принимал на веру, резко обрушивался на принципиальные ошибки, но делал это уважительно, прежде всего отмечая малейшие положительные явления. И Лопухов с благодарностью принимал критику и разное, пожелания и утверждения. А сходились они во взглядах на будущее балета и его ближайшие пути не столь уж часто. Существовала и иная форма критики, когда претендент на балетный престол «организовывал» разгромную статью, не забыв возвеличить себя, но уши подлинных доброжелателей скрыть не удалось. И все же никогда не писали критических статей актеры об актерах, а балетмейстеры — о балетмейстерах. Это этически исключалось, а органы печати не допускали подобного.

Ленинградские балетные театры сегодня возглавляют одаренные и интересные хореографы Боярчиков и Виноградов. Они нуждаются в моральной и деловой поддержке. Балетный спектакль невозможно создать без активной духовной и организационной помощи коллектива, ибо хореографический текст сочиняется не дома; умозрительно, а в репетиционном зале, и авторам необходимо сотворчество и взаимопонимание ежечасно. Нарушение соответствующей атмосферы чревато срывами, конфликтами, неудачей. Чтобы этого не случилось, надо сделать театр притягательным центром для творческих людей, создать вокруг театров интеллектуальную среду, способную обогатить мысль хореографов, актеров, педагогов. Без окружения высокообразованных людей балет будет отставать от смежных искусств. У классиков хореографии такое окружение было всегда. В советское время Лопухов, Вайнонен, Захаров, Лавровский, Григорович, Бельский росли в кругу крупнейших деятелей театра. Это заслуга руководителей литературной части тех лет. В настоящее время такую роль, к сожалению, периодически играют всесоюзные семинары балетмейстеров, педагогов, репетиторов, критиков и теоретиков, организуемые Центральным отделением ВТО. На этих семинарах балетмейстеры страны не приняли многие новые спектакли. Вызвали интерес и получили признание «Царь Борис» и «Пиковая дама» Боярчикова в Перми, «Иван Грозный» Григоровича, «Тщетная предосторожность» Виноградова, а ранее его же «Горянка».

Участники балетмейстерского семинара с особым интересом и уважением приняли «Ярославну», отмечая глубокий патриотизм спектакля, не «ура-патриотизм», а веру в народ и его силу даже в самые трудные часы истории. «Ярославна» Виноградова зовет к бдительности, единению, бесстрашию. «Не должно повториться» — этот призыв проходит через весь спектакль. Восхитила всех и блестящая находка показать татарское нашествие силами женского кордебалета, используя пальцевую технику. Нужен большой талант, чтобы придумать такое решение. Убежала и национально-русская пластика во всем — от танцев до простейших мизансцен. Нельзя не радоваться ее широкому использованию.— конечно, если знаешь ее не по наслышке. Многое в этом спектакле привлекает и заставляет думать. Я был из тех, кто предостерегал Виноградова от «соревнования» с самой Ярославной, и рад, что ошибся. Виноградов рассказывал Ф. В. Лопухову о нем свой замысел. Лопухов был поражен его знанием русских обрядов, обычаев, песен и плясок. В 1926 году я ездил с фольклорной экспедицией в глубинки Архангельской губернии. Удалось видеть чудеса. Восьмидесятилетние поморы показывали нам утвердение из быта, но сохранившееся в памяти, обряды похорон и оплакиваний, свадьбы и сватовства, крестин и многих праздников, а также охоты, и рыбной ловли и драку — «стенка на стенку», начинающуюся с обрядового пляса. Сохранились даже виды музыкальные мотивы. Материалы я привез Лопухову. Слушая Виноградова, мы вспоминали эти материалы и радовались его пониманию особенностей русской народной пластики.

На Всесоюзных семинарах балетмейстеров и репетиторов удалось видеть и сравнивать все версии «Ромео и Джульетты»: Шекеро в Киеве, Боярчикова в Перми, Каетанской и Василева в Новосибирске, Мурдмаа в Таллине, Виноградова в Малом оперном театре. Все они вызваны к жизни неудовлетворенностью спектаклем Лавровского. Хотя его спектакль цельный, законченный — вершина направления, именуемого драмбалетом. Поиски остальных такой цельности и законченности не достигли. Балетмейстеры отмечали как лучшие из новых версий — спектакли Боярчикова и Виноградова, весьма не похожие друг на друга. За рубежом известен только спектакль Виноградова, получивший различную оценку: у зрителей весьма положительную, а у прессы — контрастную, от восторгов до отрицания. Но и пресса там разная — от коммунистической до фашистской, от объективных интеллектуальных журналов до продажных бульварных листков. Напомню, что «Спартак» Григоровича, восторженно принятый зрителями в Италии, резко отрицательно оценен прессой — обвинялись за образ Красса и т. п. Цитировать их следует более чем осторожно. И художники там противоречивые. Роман Петти отдал дань и бессодержательности, и эротике, но он же создал высокочеловечный «Собор Парижской богоматери» и сочинил балет «Маяковский», воспевая героизм революционеров. Бежар, сочинивший немало сексуальных опусов, сочинил и «Жар-птицу» Стравинского как идею революции, пронизывающую партизан всего мира на борьбу. «Вестсайдская история» Роббинса — гневный, страстный протест против жестокости, человеконенавистничества, расизма. Это — самое яркое и талантливое произведение о современности и на Западе, и у нас. Находки и открытия, новые приемы и выразительные средства Бежара, Роббинса, Петти давно стали общим достоянием мировой хореографии, так же как и свое время новшества Голейзовского и Лопухова, Григоровича и Вельского. Их использование — это не подражание и не заимствование, а общий для всей современной хореографии склад выразительных средств от классического и национального танца до физкультуры, спорта, художественной гимнастики, фольклора и бытовых танцев. Склад, о котором писал Лопухов еще в 1924 году. Идея такого синтеза была подхвачена за рубежом хореографами старшего поколения и развита выдающимися мастерами. Так же как танцсимфония Лопухова через симфонические опусы Баланчина вернулась к нам, так и новые выразительные средства. У нас они приобретают цель, содержательность и, именуясь «свободной пластикой», утверждаются большинством хореографов, от старейшего—Якобсона до начинающих — Брянцева и Лебедева.

Конечно, от творческих неудач никто не застрахован, даже гений. Но у неудач разные причины. Например, «Волшебник из Сорокинца», «Далекая планета», «Человек», «Жемчужина», «Под небом Италии», «Родные поля» — это бедность мысли и профессиональная беспомощность. Здесь обсуждать нечего. Но эти провалы не случайны. Они вызваны неоправданным доверием к исполненным компиляторам. Компиляция не творчество. Чужие кубики сложить может каждый. Творчество только тогда целесообразно, когда оно не тщеславные потуги и не обязанность, а внутренняя потребность, основа жизнедеятельности. Таких хореографов в стране можно перечесть по пальцам. Их и надо поддерживать. Пусть пробуют, ищут, во всем сомневаются, находят пути или ошибаются, лишь бы нам не топтаться на месте, повторяя давно наблюденное. С ними будет все: и победы, и поражения. К таким поражениям относится «Икар». Это один из многих просчетов за последние годы в попытке расширить короткометражную тему на целый вечер. Одержимость, убежденность, труд, борьба — тема мифа и балета. Любовь, конфликты с властью и т. п.— все приходится. Бельский нашел пластическое решение основной темы в танце «копка крыльев». Рядовой художник создать такой пластический образ не может — нужен талант. Находка должна бы стать основой спектакля, но ее поглотили частности и длинноты. Жаль! Театр обязан был заставить всех авторов доработать произведение с нужной идеей, отличной музыкой и добротной хореографической основой.

Другая неудача такого же плана — «Зачарованный принц». Балет нигде и никому не удавался. Сценарий пытается объединить множество сказок, старательно размазывая незамысловатое содержание. Музыка слепо следует за сценарием и в мучительных длиннотах мешает хореографии. И все же в спектакле было многое, за что следовало ухватиться, резко сократив его и сохранив в репертуре. А театр с легкостью отказался.

Казалось бы, общепризнанна «Пушинка». Редкий случай — балет о современниках. Такая важная тема — борьба с пережитками прошлого в сознании людей. Гастатов беспощадно вскрывает пороки прошлого и поет гимн хрупкой, нежной, казалось бы, слабой героине, бросающей вызов всяким предрассудкам, готовой даже ценой жизни вырваться из чуждого ей окружения. Виноградов едет в Дагестан, изучает все — от быта, обычаев, песен и танцев, до ростков нового в сознании, поведении, целях людей. В результате — балет, в котором хореограф чуток к национальным особенностям духа народа, не говоря уже о безупречном знании танцевального фольклора. Спектакль сложный: в нем много находок и вполне поправимая незрелость. Разве не обидно коллективу балета Кировского театра, что такое произведение погибло?

Таким образом, неудача Кировского балета — результат длительной, упорной ориентации на посредственности и равнодушие к трудам одаренных художников. Как правило, им приписывалось незнание «классики». Что скрывалось за этими словами — незнание классического танца или балетов наследия, — непонятно. Так старались дискредитировать и отолкнуть от театра Вайнонена, Бурмейстера, Григоровича, Бельского, Касаткину, а в свое время Федора Лопухова. Это Лопухов-то не знал классики?! Тогда кто же ее, несчастную, знает?! Теперь уже слышно, что Виноградов и Боярчиков не знают это загадочное явление — классику! Как не вспомнить, что и Фокина упрекали в том, что его новации — результат незнания классики.

Кое-где принято думать: если ты «классический» танцовщик,—значит, ты и педагог, и репетитор, и знаток наследия, и хореограф. Однако даже самый крупный музыкант-исполнитель вовсе не обязательно дирижер, музыковед, педагог и тем более композитор. Окончить хореографическое училище и не знать классический танец невозможно. Знают все одинаково. Владеют техникой все по-разному. По самому владеть техникой классического танца вовсе не значит знать методику его преподавания, быть хорошим тренером и тем более хорошим учителем сцены (репетитором).

Быть хорошим тренером классического танца вовсе не значит технически быть знатоком спектаклей наследия и умелым реставратором. Это разные профессии, требующие разных склонностей, способностей и знаний. Миф об универсальности знаний и талантов классических танцовщиков упорно пропагандируют, сознательно вводя в заблуждение. Однако факты показывают, что сохранили для нас балеты наследия в Ленинграде Ширяев, Лопухов, Монахов, в Москве — Долинская, Никитина, Поспехин. Среди них нет ни одного классического танцовщика. И это не случайно. Классические танцовщики привыкли безнаказанно и беспрепятственно переделывать свои сольные танцы во всех балетах, подчиняя их капризам и личному успеху — кто ориентируясь на свои слабости, кто из желания щегольнуть техническими трюками. Свободу обращения с хореографическим текстом своих соло они переносят и на спектакли наследия в целом. В результате балеты Перро, Петипа, Горского искажены.

(Окончание в следующем номере газеты)