

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-204-219

EDN WROYQK

УДК 792.8(048.8)

А. Г. Колесников

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,

Москва, Россия

ORCID 0000-0002-5519-2850

Есть биография — нужна судьба

АННОТАЦИЯ

В статье дается обзор новых балетных изданий: О. А. Федорченко «Петербургский балет. 1850-е годы. Спектакли и хореографы» (2022) и А. И. Максов «На скрижалях Терпсихоры» (2023). Монография О. А. Федорченко посвящена французскому балетмейстеру Жюлю Перро (1810–1892), его деятельность на русской сцене предстает в новом освещении, он становится в ряд первых исторических имен русского балета. В сборнике А. И. Максова, составленном из 44 очерков об артистах и хореографах Большого театра, представлена широкая панорама исполнительского искусства конца XX — начала XXI века.

Обе книги дают новое понимание методологических установок балетной педагогики и хореографического искусства в целом. Новые издания ретроспективно рассмотрены в русле сложившихся в отечественной литературе о балете подходов к историческому жанру и к жанру творческого портрета. Исследователи нового времени значительно расширяют горизонт познания предмета, привлекая открытые архивные материалы, но главное, по-новому осмысляя их, а также подключая свой многолетний критический опыт к анализу событий и фактов прошлого и современности.

В этом контексте ставится проблема профессиональной ответственности ученого и критика, социальной направленности и творческих приоритетов их деятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский балет, балетоведение, О. А. Федорченко, А. И. Максов, Жюль Перро.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-204-219
EDN WROYQK
УДК 792.8(048.8)

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

If You Have a Biography, You Need a Destiny

ABSTRACT

The article reviews the novelties of ballet publications: Olga Fedorchenko *St. Petersburg Ballet. The 1850s. Performances and Choreographers* (2023) and Alexander Maksov *On the Tablets of Terpsichore* (2023). Olga Fedorchenko's monograph is dedicated to the French choreographer Jules-Joseph Perrot (1810–1892), his work on the Russian stage appears in a new circumstances, he is among the leading historical names of Russian ballet. The book by Alexander Maksov is based on 44 essays about the artists and choreographers of the Bolshoi Theatre. It results in a wide panorama of the performing arts of the late 20th and the beginning of the 21st century.

Both books are considered primarily in terms of the methodology that ensured their novelty. To prove his point, the author of the article gives a retrospective of the approaches to the historical genre and the genre of creative portrait that have developed in the Russian literature about ballet. Nowadays researchers are significantly expanding the horizon of knowledge of the subject, attracting new archival materials, but most importantly, rethinking them in a new way. And also by applying their critical experience to the analysis of events and facts of the past and present.

In this context, the core issues are set: the professional responsibility of a scholar and a critic, social orientation and creative priorities of their activities.

KEYWORDS

Russian Ballet, Ballet Studies, Olga Fedorchenko, Aleksandr Maksov, Jules-Joseph Perrot.

Герой книги петербургского балетоведа Ольги Федорченко — французский хореограф Жюль Перро (1810–1892), вписанный в контекст большой истории русского балета и в традицию исторического жанра, сложившегося в отечественном балетоведении к середине прошлого века. И одно, и второе, и третье гармонично сосуществуют в этом замысле, что в результате позволяет наблюдать синтез знакомого, но пристально проанализированного и потому пересмотренного, с вновь обретенным. Эта книга как приращение смысла. Автору чуждо опровержение именитых предшественников-балетоведов, она едва вступает с ними в полемику, скорее всего, понимая: любое научное исследование отражает уровень познания своего времени. Причем с отечественной балетной историей, какой она предстает в большинстве трудов, у нас и не может быть особых счетов. В имеющемся корпусе книг практически исключены вульгарные искажения собственно исторической канвы; балет и в тяжелые, мрачные для научного познания и духовного развития годы удачно капсулировался в своей специфике, авторы кропотливо добывали истину по доступным в то время архивам и зарубежным источникам, и в итоге была создана надежная, поистине вдохновенная сага об искусстве танца, его развитии не на базе господствовавшей классовой теории, а на основе понимания самобытности эстетического явления. Назовем славные имена, трудами которых мы пользуемся на протяжении века: Сергей Худеков, Юрий Бахрушин, Юрий Слонимский, Вера Красовская, Елизавета Суриц (говорю только о балетоведах, отразивших картину театральных событий XIX века).

Монография О. А. Федорченко называется «Петербургский балет. 1850-е годы. Спектакли и хореографы» [1]. Почему выбрано это десятилетие, что в нем судьбоносного, чему стоит посвящать более двадцати печатных листов? Романтизм, этот захватывающий эстетический феномен, пронесся мельком по Европе за каких-то двенадцать лет и будто растворился в исторической дали. Романтические балерины приняли и активно освоили балеты с крепкой реалистической основой, и вовсе не угасли их таланты от смены духовных приоритетов и танцевальной лексики. Великая миссия Мариуса Петипа в России, наоборот, еще не началась, он пока танцовщик-премьер Петербургской императорской труппы, рождение его театра впереди. Что же в этих 1850-х рассматривать столь пристально, монографически? Во-первых, Федорченко понимает исторический процесс не скачкообразно, по одним вершинным проявлениям, а как непрерывную линию, это касается даже тех периодов, когда не появлялись оригинальные сочинения, а наоборот, репертуар заимствовался, переносился на русскую сцену откуда-то, где уже прозвучал. Развитие в этом случае выступает как усвоение и закрепление чужого опыта, как преобразование его в свой, личный. Во-вторых, и это главное, данное десятилетие отдано мастеру-танцовщику и хореографу Жюлю Перро, им отмечено и им закреплено за собой как полоса активного профессионального становления русской труппы и его собственной авторской программы движения сценического танца из настоящего в будущее. Именно поэтому 1850-е — важнейшее звено в длинной цепи художественного наследования. Здесь первое, установочное положение Федорченко:

не «пробрасывать» период и не снисходить, а понять как неотъемлемую часть общего поступательного роста самосознания русских артистов, зрителей, композиторов и критиков — вплоть до нас с вами.

Фактологически автор работает на известном материале: репертуар той поры в целом описан, круг имен — артистов, балетмейстеров, дирекции и рецензентов — тоже. Но достаточно посмотреть на приложения к книге — выверенный репертуар за десятилетие, статистику и частотность проката, чтобы понять, как по-новому автор подошла даже к известному, как преобразила хрестоматийный материал взглядом исследователя нового времени. Она показала применение статистического метода к сфере вечно изящного, не терпящего никаких неромантических снижений, и тем открыла новый масштаб сценической деятельности Жюля Перро. Его роль,

опять-таки никем в науке не отрицаемая, и он сам как приглашенный по контракту балетмейстер становятся после изысканий Федорченко значительно выше рангом. К его репертуарному послужному списку в России присоединяются факторы, расширяющие самое представление о натуре лидера. И это важно: в России можно ставить и спокойно работать, если ты руководишь процессом, однако и в таком положении жди на каждом шагу неприятностей и унижений от дирекции, вплоть до денежных штрафов, предательства, избыточного применения административного ресурса и чего другого в том же роде.

Через массу подробностей и архивных изысканий, в которых автор сильна как редко кто, ее герой приближен к нам и *наделен индивидуальностью*. И Перро, и его современники, которые встречаются по ходу повествования: хореографы Жозеф Мазилье (1797 – 1868), Артур Сен-Леон (1821 – 1870) и др., из общего знака превращаются в фигуры более пластичные. У Жюля Перро прочитывается не одна биография, но — Судьба. И в ней столько поворотов, рифов, иллюстрирующих как житейские обстоятельства (вечно стоящие на пути творчества), так и противоречия общеэстетического порядка, не до конца объясненные и освоенные нами или просто сброшенные для простоты восприятия исторического процесса. Перро дан разным в разные периоды жизни. У него есть хореографические драмы («Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Газельда, или Цыгане», «Война женщин, или Амазонки IX столетия»,



«Корсар»), фантастические балеты («Питомица фей», «Ундина», «Жизель», «Наяда и рыбак»), комические и одноактные балеты и есть «Фауст», собравший воедино все достижения эпохи. Перро, будучи вершинной фигурой романтического балета, оказывается объемней своей же собственной исторической репутации.

Новыми рассуждениями исследователя, самим процессом анализа невольно затронуто и устоявшееся понятие романтизма. Под ним мы привыкли понимать в первую очередь тальониевские открытия 1830-х годов в лексике и стиле танца, непременно его особую элевацию, рожденные как революционной техникой пуантного танца, так и мироощущением немногих, избранных артисток. В сущности, двух — Марии Тальони и Карлотты Гризи. Балетный романтизм в нашей литературе датирован точно: 1832–1844 годы, то есть двенадцать лет — от «Сильфиды» Филиппо Тальони (1832) до «Эсмеральды» Жюль Перро (1844). В России этот период был вдвое длиннее и продолжался двадцать пять лет: от русской премьеры «Сильфиды» (1835) и приезда Марии Тальони к нам (1837) и дополнительно целое десятилетие, когда романтический репертуар удерживался на императорских подмостках. Что происходит? Романтический тальониевский лексикон в танце постепенно исчезает и заменяется романтическим сюжетом, воспроизводимым на вполне реалистической основе — пантомимой и сценическими отношениями. В этом времени смешиваются и взаимодействуют два разных понятия: романтическая танцевальная эстетика и эстетика романтического сюжетного спектакля, или хореодрамы. Она не отказывается ни в коем случае от сказочных историй, волшебных превращений и мистических моментов в либретто. Но воспроизводит все это уже в танце, прочно стоящем на земле, из нее выросшем, мотивированном отнюдь не одним волшебством вымысла, а коллизией, активным взаимодействием земных сил, страстями и поступками людей. Драмой!

В рамках объявленной программы — истории конкретного периода — перед Федорченко возникает (не может не возникнуть) более широкая теоретическая проблематика, а именно: становление и утверждение трех базисных концептов балетного театра, попеременное чередование приоритетов внутри хореографической лаборатории — содержание (либретто), музыка и танец. Их наличие и сочетание выдвинуты как фундаментальная проблема еще Ю. И. Слонимским в 1920–1930-х годах, первые формулировки оттуда. Впоследствии балетная историография так или иначе опиралась на них, двигаясь во времени. Слонимский же значительно позже смог опубликовать еще довоенную рукопись «Драматургия балетного театра XIX в.» (1977) [2]. Закономерно, что с особой силой эта вроде бы сугубо теоретическая проблема всплывает на поверхность научного и общественного обсуждения в пороговые моменты развития искусства сценического танца, когда надо утверждать его новую эстетику. Так было с конца 1950-х до 1970-х годов, научная мысль производила расчет с так называемым драмбалетом и формулировала новые принципы балета-симфонии. Тогда и появились работы, имеющие по-прежнему установочное теоретическое значение: В. М. Красовская

«Статьи о балете» (1967) [3], П. М. Карп «О балете» (1967) [4], В. В. Ванслов «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» (1969, 1971) [5], Б. В. Асафьев «О балете. Статьи, рецензии, воспоминания» (1974) [6]. Венчали их рассуждения еще две важнейшие штудии: П. М. Карп «Балет и драма» (1980) [7] и В. В. Ванслов «Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета» (1980) [8].

Драма — музыка — балет. Попеременное первенство этих ключевых понятий, периодическая взаимообращаемость в различных сочетаниях и составляют глубинную природу балета. Через них он себя осознает и выявляет в конкретных спектаклях. Слонимский первым предложил рассматривать сценарий, музыку и танец в их единстве, и это, по выражению Петра Гусева, «было новостью в театроведении и положило начало современному методу изучения балетных спектаклей, точнее — изучению их драматургии» [9, с. 9].

У этого авторитета встречаются еще более чеканные заявления: «Если есть образ в танце, возникает и хореографическая драматургия» и «Последнее слово, повторяю, принадлежит хореографу, а первое — сценаристу» [9, с. 9, 15]).

Независимо от авторитетных мнений Федорченко приходит к тем же размышлениям на примере Жюля Перро, показывая, что для ее героя родственные понятия *балет* и *драма* были сущностными. Он сплавил их в своей практике и на основе этого сплава укрепил форму действенного балета (или хореодрамы) на любой сюжет: мифологический («Армида»), романтический («Жизель»), комический («Своенравная жена»), сказочно-легендарный («Эолина»), литературный («Эсмеральда», «Корсар», «Фауст»). Каким бы ни был по своей жанровой природе первоисточник, при переходе на балетную сцену его необходимо преобразовать в драму (как жанр) и только потом «растанцовывать» в пригодных для того хореографических формах (структурах) и лексических средствах — они как раз могут быть сколь угодно разнообразными, как и их понимание исследователями разных поколений.

У Слонимского «танец моделей» в «Катарине, дочери разбойника» определен как «мифологический дивертисмент» [2, с. 201]. Федорченко полагает его скрытой кульминацией, поворотным моментом к следующему звену действия и укрупняет значение этой хореографической формы до гран-па. «Стратегический танец» первого действия в той же «Катарине» она анализирует как одну из кульминаций — 48 разбойниц-амазонок синхронно палят из ружей [1, с. 89, 85–86].

Данные уточнения и многие иные раскрывают уровень хореографического мышления Перро и побуждают отнести рождение, скажем, гран-па как формы к более раннему периоду, то есть не связывать его исключительно с Петипа — как бы мы ни были убеждены, что все прекрасное от него. Согласимся, этот штрих настраивает мысль балетоведов на иной лад и делает Жюля Перро фигурой исключительно исторической, и для России особенно, где он состоялся как один из героев мирового балета. Здесь сохранили его наследие, пусть и переработав со временем. Судьба его балетов, в отличие от их балетмейстера,

сложилась счастливо: «Корсар», «Сатанилла», «Своенравная жена», не говоря о «Жизели». В главе о комических балетах мы узнаем, что их у Перро четырнадцать и почти одна треть из них закрепились на сцене! Это не столько новый жанр для театра, сколько для исследования. Внутри этого же раздела появляется коротко, но внятно еще один найденный исследователем у Перро жанр — «спектакль о спектакле» («Балетмейстер в хлопотах»), которому не было уделено хоть сколько-нибудь внимания историков (как и «Фламандской красавице», и «Вер-Вер»).

Сквозной темой автора стало выявление отличительной способности и главной черты Жюль Перро — быть танцевальным в драме и в пантомиме, если надо, сливать их в нерасторжимом синтезе, как правило, в *pas d'action* — вершине достижений Перро. Этому вопросу не декларативно, а в подробностях отведено основное место в монографии. Через разборы двадцати трех балетов показано, как идет хореографическая разработка драматического содержания, причем так, как балет до Перро не предполагал, не умел («Семь смертных грехов»). Мастер начал основывать хореографическую драматургию на принципах тематического развития [1, с. 163]. Фактор нового театрального мышления дан и в описании различных сценических трансформаций в его постановках: дивные сады, оживающие статуи, бьющие фонтаны, волшебные гроты из кораллов и драгоценных камней, лунный свет и молнии; убогая комната превращается на глазах зрителя в роскошный интерьер. Спустя почти два века эстетика старого балета видится чудом театральной сцены («Питомица фей» и «Фауст») [1, с. 184], особенно на совершенно пустых сценах.

Если обратиться к внесюжетному дивертисменту, то автор отмечает, что и в этом случае Перро «строго следовал сюжету хореографическому» [1, с. 99], иными словами, балет и драма у него никогда не разлучались. Автор и в неудавшемся балете «Газельда» находит свой интерес: считает, что в нем формировалась новая хореографическая структура балета — пантомима, обрамленная танцем, что впоследствии закрепят Сен-Леон и Петипа. Это черта эволюции структурных форм романтического балета [1, с. 124].

Вместе с тем исследовательница и в этом собственном постулате стремится к большей диалектике мысли. Отечественные и зарубежные балетоведы сводили роль Перро только к композиционному и режиссерскому мастерству в области формирования действенного танца, считает Федорченко и возражает: «Однако Перро создает замечательные образцы в сфере “чистой хореографии” — достаточно вспомнить лондонские постановки *Pas de Quatre*, “Элементы”, содержащие качественные приметы бессюжетного балета. В Петербурге эти поиски продолжатся спектаклями “Армида” и “Эолина, или Дриада”, в которых изначально большое место будет отведено классическому кордебалету...

От “Питомицы фей” потянутся нити к классическим ансамблям “Баядерки”, “Спящей красавицы”, “Лебединого озера»» [1, с. 192].

За этим выводом стоит признание универсальности и Перро, и хореографической профессии в XIX веке. После него Мариус Петипа свободно ставил

и действенный балет, и симфонический бессюжетный танец, делал естественным переход от пантомимы к действенному танцу или, наоборот, к отвлеченному и фантастическому, национальному, жанровому и т. д. В русском балете, таким образом, рано составилась комплекс эстетических установок на многообразии, что, видимо, обеспечило плавность исторической смены стилей независимо от смены художественного руководства.

Книга хоть и панорамирует переходную для русского балета эпоху от угасающего романтизма к формирующемуся академизму [1, с. 252], все же не производит впечатления революционной ломки петербургского театрального уклада. Скорее, встает картина цехового соучастия, и в нем интересно переплетаются новые тенденции с консервативными установками. Ничего не свергается из старого, наоборот, используется как база, от которой отталкиваются авторы, через 10–12 лет возобновляя балеты. Замечательная подробность: в Петербург вдруг выписан Жозеф Мазилье из Парижской оперы; двое хореографов, двое французов временно встречаются на одной территории; Перро вынужденно бездействует, но продумывает балеты будущего. Приехавший Мазилье видит поставленным свой балет «Пахита». Он возражает, заявляет свои авторские права? Да нет же: вносит поправки, по сути, авторизует. Вскоре он уедет, а «Пахита» останется на попечении уже другого француза, Мариуса Петипа, и дойдет до нас в его версии.

Сколько же редакций имели балеты? Автор книги сравнивает лондонские и парижские первоисточники с питерскими, это проведено виртуозно и восхищает само по себе. Также показывает, как можно менять драматургию и хронометраж балетов по случаю, в зависимости от внешних (или производственных) обстоятельств: танцует ли гастролерша, ставит ли сам автор, сохраняется ли спустя годы оформление, количество участниц в кордебалете (счет идет порой на десятки) и т. д., и как балет не просто мирится с изменениями, но вполне приемлет их в своей практике. Каждый являющийся хореограф этому способствует, от его воли меняется структура акта, вводятся или исключаются новые персонажи, сюжетные ходы. Разумеется, реализовано это иными танцевальными средствами, они ищутся заново в иных комбинациях и с другими исполнителями. Балетная форма подвижна, выступает живой материей, главным субъектом постановки, от нее все зависит в итоге. И Жюль Перро меняет ее, переосмысляет и выходит на устойчивые формы хореографии: «Новая конструкция спектакля требует иного структурного решения» [1, с. 272–273]. Да, Перро более подвижен в композиционном мышлении, нежели любой из его современников. Он меняет — идущий за ним Петипа будет закреплять. Форма ведь тоже не может быть бесконечно вариантной, в какой-то момент она должна строго зафиксироваться, так же как фиксируют выразительную позу, и та, отлитая, становится на века идиомой, запечатленным смыслом.

Автор доказывает чуть не на каждой странице, что Петербург хоть и был вторичен с точки зрения выбора репертуара (весь он заимствовался из Парижа и Лондона), но процесс адаптации был в высшей степени творческим, в результате которого рождались совершенно самостоятельные сценические

сочинения. Вместе с ними появлялись приемы укрупнения, шла кристаллизация форм академизма. Конечно, не одни комбинации движений (па) тому способствовали, это процесс, захвативший не только репертуар, но более широкие сферы: духовные, культурные потребности, межличностные и общественные отношения, в том числе экономику и методы управления театральной политикой. Федорченко, помимо скрипичных репетиторов, и этот материал вводит в большое историческое движение русского балета, выстраивая известные события и новые открывшиеся факты в некую цепную передачу из века в век.

О статистическом методе упомянуто выше. Звучит поначалу занятно, а в конце чтения — открытия содержательные. В Историческом архиве Ольга Федорченко извлекла из забвения целый пласт документов, вроде бы не относящихся собственно к танцу, но танец определяющих, — *управление русским балетом*, причем управление государственное. Николай I (видимо, подражая «королю-солнцу» Людовику XIV, лично занимавшемуся организацией и финансированием французского балета) самостоятельно занимается организацией и финансированием русского балета, разбирается, дорого ли — 10–12 тысяч рублей для гастролера? Налицо осознание культурообразующей функции балета.

Автор не зря дорожит статистическим методом. В нем доказательность, он многое ставит по местам. В сезон на императорской сцене дано 50 балетных представлений, и во всех 50 занята приезжая звезда. От нее зависит расширение репертуара и частотность 5–8 названий [1, с. 364–365]. Реальный же рост репертуара начинается с расширения круга имен балерин: за Фанни Эльслер едут в Россию и параллельно работают Карлотта Гризи, Фанни Черритто, Амалия Феррарис. Ротация репертуара активизируется, в сезон оборачивается уже 10–12 названий. Подсчитано: Жюль Перро на 67 процентов обновил репертуар и, как следствие, крупную хореографическую форму.

Оценим попутно профессиональную стратегию балерин: они для своих бенефисов брали все, что хотели: из прошлого — балеты Дидло, ранний романтизм Тальони, и совмещали это с текущим репертуаром, новинками самого Перро. Их выбор перенимали другие артисты. Работала цепная передача из прошлого в наши дни. История проката — тоже история и показывает, как в балете под приговором времени что-нибудь исчезает навсегда, а что-то, наоборот, никак не может исчезнуть. С радостной улыбкой читаем у Федорченко, что несомненными лидерами текущего репертуара оставались «Жизель» и «Тщетная предосторожность» [1, с. 370]. Неужели, как знакомо! Годы идут, приходят и уходят люди, пишутся партитуры, мелькают названия, а лидеры проката и через 180 лет те же — «Жизель» да «Тщетная предосторожность».

Эффективность деятельности Перро в Петербурге и лидеры репертуара находят, таким образом, и свое математическое подтверждение. Скажи такое на заре балетоведения хоть в Петербурге-Ленинграде, хоть в Москве — засмеяли бы. Можно ли задокументировать эфемерную балетную мифологию? Прекрасно помню авторитетные рассуждения, в финале которых со всей прямоотой и грустью было констатировано: нельзя. Сегодня же мы без иронии принимаем как метод и как историческую концепцию высказанное Ольгой Федорченко

в книге «Петербургский балет. 1850-е годы». Ничего удивительного — она сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге и показывает нам всем, скольких открытий мы лишаем себя, находясь годами, десятилетиями в плену сложившихся научных конструкций, не приращивая к ним ничего.

Эфемерно искусство танца — наука же об искусстве танца должна быть точна.

Вооруженный статистическим методом, я начинаю читать книгу Александра Максова «На скрижалях Терпсихоры» [10] — сборник из 44 творческих портретов артистов и хореографов Большого театра России. В каждом отражено практически все творчество артиста, а это полтора десятка партий-ролей (только в активном репертуаре), они анализируются подробно; остальные, эпизодические, даются обзорно; иные упоминаются для полноты картины. Это значит, что автору нужно было пересмотреть и записать около 500 спектаклей в разное время. Прибавим пересмотры редакций одного и того же названия и получим свыше 600 посещений Большого. Пугающая цифра вполне реальна и даже занижена. Максов в театре каждый день на протяжении последних сорока лет. Он ходил не из-за этой книги и не для того, чтобы просто присутствовать. Целое сословие наблюдателей и поболее пребывали под сводами Большого, да так ничего и не выходили, не оставили, не записали. Он же день за днем, год за годом фиксировал увиденное, выливавшееся затем в очерк или зарисовку. Тексты втекли в книгу, и составила летопись исполнительского балетного искусства конца XX — начала XXI века. *Такой работы никто и никогда уже не сделает.* Максов — первый и единственный.

Его сила не только в достоверных подробностях, но и в запоминании, раскрытии разницы между одним и другим — откуда он находит выражения, чтоб их отличить и выделить самобытность. У них, выпускников московской или питерской школы, понятно, разная форма и темперамент, но так или иначе они остаются в границах общего стиля и текущего репертуара. Они одинаково интегрированы в современный творческий процесс, нацелены на самоотверженную работу, завоевание афиши и популярности. Они все большие мастера с биографией, многие с удачной, многим удача сопутствовала с детства, и многие кажутся счастливыми избранниками мифологической Терпсихоры, как и современной публики. Я бы назвал их поколением



благополучных. Они не особенно боролись за что-то, кроме собственного продвижения. Обширный репертуар получили в наследство, участвовали в переносах балетов под присмотром именитых предшественников, осваивали уже давно прозвучавшее где-то, приобщаясь к большой истории (Григорович, Ноймайер, Баланчин, Крэнко). На них даже и создавались балеты, но как-то быстро сходили, не оставляя ничего, кроме строки в актерской аннотации. Словом, они держали и держат строй, марку Большого балета, у них славные, эффектные биографии — в стремлении возвысить и обобщить Максов их тщательно воссоздает. Но Судьбы большой у них нет — вот в чем вопрос. Мало кто выбивается из единого послужного премьерского алгоритма на простор самостоятельного творчества и самостоятельной интерпретации, в поисках крупной программной темы проходит через высокое напряжение творческих сил, воли и духа, которые раньше, в поворотные мгновения театральной истории строили артиста.

Наше допущение сразу выходит за пределы книги Александра Максова, не он же ответствен за творческие и личные судьбы артистов русского балета, он их летописец и аналитик. Но подсказана наша мысль именно его «Скрижалями» — так панорамно открылись в них на обозрение прихотливые личные сюжеты, повседневность и радость их высокого труда, его результаты и перспективы. Автор неизменно светло, с восторгом и сочувствием смотрит на своих героев, и это создает нужное доверие к ним и к самому автору — сопереживающему современнику. Иначе зачем братья за перо, отринув из писательской программы моральную поддержку?

Подобная авторская установка нова в российском балетоведении, как и выбор персоналий, даже идет поперек традиции отечественного книгоиздания в области сценического танца. Творческий портрет, вроде бы излюбленный жанр советского времени, занимал почетное место в массовой и специальной периодике. Мы встречаем там монографические очерки о мастерах и молодежи, отклик на удачные дебюты, рубрика «Артист и роль» постоянно мерцала на газетных и журнальных полосах. И это было так правильно. Артист получал оперативный отклик на свою работу. В издательской практике закрепился иной принцип: сборники о звездах, тех, кто и так у всех на устах. Яркие примеры — книги Б. А. Львова-Анохина «Мастера Большого балета» [11] и В. М. Красовской «Профили танца» [12]. Они и аннотировались как сборники, посвященные творческим судьбам. Выдающиеся артисты действительно ими обладали: Галина Уланова, Константин Сергеев, Наталия Дудинская, Юрий Григорович, Майя Плисецкая, Нина Тимофеева, Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Ирина Колпакова, Алла Осипенко, Габриэла Комлева, Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Марис Лиела и др. Монографии при жизни получили Галина Уланова, Марина Семенова, Юрий Григорович, Вахтанг Чабукиани, Николай Фадеев, Никита Долгушин, Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Раиса Стручкова, Светлана Адырхаева, Марис Лиела. Но сколько не получили! Первая монография о Наталии Бессмертновой вышла в Лондоне, другая была уже книгой ее

памяти. Не написано книг о Людмиле Семеняке, Михаиле Лавровском, Юрии Владимирове. Ждали с нетерпением монографию о Нине Тимофеевой — не состоялась, забракована и заменена на ее автобиографию. Некоторые писали сами и выпускали книги от первого лица: Михаил Лавровский, Валерий Лагунов, Анастасия Волочкова, о сестрах Ксении и Елене Рябинкиных написала их мать А. С. Цабель. Завидную активность проявляет Николай Цискаридзе — третью книгу о себе выпускает, и обещано продолжение.

Если во всем этом и есть логика, то нам непонятная, вернее, логика случайности. Нашелся автор или редактор, согласился работать с ним артист, заинтересовано издательство, выделены деньги, совпали сроки и пр., то есть внешние причины, не синхронизированные с динамикой развития самого балета в России. Единственный случай точного совпадения события и его осмысления в монографической форме — книга Виктора Ванслоа «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» (1968). Она вышла не за пределами сценической активности балетмейстера, но в момент ее развития, даже как бы опережая его; потребовалось второе и третье издания (1971, 2009), чтобы договорить, продолжить повествование. Но это исключение. В этом ряду назовем и монографию Екатерины Беловой «Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева» (1997) [13].

Издательская и авторская стратегия новой книги — в разрушении всех перегородок и ранжирования. Сорок четыре очерка охватывают в алфавитном порядке не только прима-балерин (Светлана Захарова, Надежда Грачева, Евгения Образцова, Галина Степаненко) и премьеров (Андрей Уваров, Михаил Лобухин, Денис Родькин, Артем Овчаренко), но артистов характерного амплуа (Юлия Малхасянц, Петр Казьмирук) и даже тех, кто никогда не попадал в развернутый критический анализ — солисты и артисты мимического и драматического амплуа (Анна Леонова, Юрий Островский, Геннадий Янин).

Список Максова намеренно открыт и во времени — в нем артисты, чей творческий апогей пришелся на 1990-е годы и уже завершившие сценическую деятельность. Рядом с ними те, кто активен сегодня, ведет репертуар, выпускает премьеры, порождает события и волнения. Казалось бы, так и должно быть по логике вещей. Но в действительности история исполнительства крайне пунктирно отражена в балетоведении, она искривлена в силу разных обстоятельств, еще не нашедших твердых формулировок. Прекрасно помню, как группа артистов, выдвинувшихся в начале 1990-х годов, встречала в свой адрес скорее недоверие, нежели безоговорочное приятие. Они-де не добирают в масштабе до легендарных звезд 1960–1970-х годов. Ну так дайте им добрать, понаблюдайте, как будут развиваться. Да и не должны они ни на кого походить. Этими некорректными сравнениями встречали приход Надежды Грачевой, Галины Степаненко, Марии Аллаш, Анны Антоничевой, Андрея Уварова, Сергея Филина, Юрия Клевцова, Дмитрия Белоголовцева. К ним перешел гигантский репертуар Большого театра, они его бережно восприняли, приращивали к нему новые постановки (какими бы те ни были случайными и преходящими). И еще долго тени

шестидесятников сопровождали смену составов. Названные имена уступили сцену новым, и уже в адрес новых раздавались примерно те же ворчания, правда, уже потише. Только относительно недавно подобные сравнения сошли на нет, примерно в начале 2000-х, а если быть совсем точным, с появлением Светланы Захаровой. Цепкая зрительская память сдалась окончательно, и уже нынешним балеринам и премьерам не вменяют несходство с предшественниками, воспринимают как самобытных артистов, без обязательной привязки к легендам прошлого.

На специальной литературе и периодике эта ситуация отразилась самым пагубным образом: уже два поколения артистов Большого покидают сцену адекватно не отраженными в критике или вообще никак не отраженными. Чем была занята балетная критика на протяжении сорокалетия? В основном боями за так называемый новый балет и вопросом о власти. Любимыми темами оказывались кадровая: кто возглавит труппу и Большой театр, а также репертуарная: что из европейской афиши прибудет на Театральную площадь как гуманитарная помощь русскому балету и не стоит ли нам еще более распахнуться новейшим хореографическим тенденциям времени. В этом контексте рассмотрение исполнительских проблем отошло на самый дальний план. Жанр очерка окончательно исчез из СМИ. Труппа полна первоклассными артистами, но о них вспоминают постольку, поскольку они вписываются/не вписываются в актуальные контексты балетного управления. Вот это всегда бурно, с энтузиазмом обсуждается в критической и журналистской среде (которые к тому же слились окончательно). Будто кто спросит у них, кого куда назначать на руководящие посты. Непростительно!

Александр Максов как бы от лица критического цеха, а в действительности независимо от него делает благое дело для истории и для артистов. Популярный жанр в его исполнении вырастает в нечто большее и исторически значимое: он дает коллективный портрет двух поколений артистов Большого балета, и в нем равнозначимыми предстают общие и индивидуальные проблемы мастерства.

Индивидуальные он анализирует с особой готовностью, подробно разбирается в технике и данных каждого, из них выводит способность или неспособность исполнить классический и современный репертуар. Персональные данные, такие как приход в профессию, тоже показаны, но кратко. Главное: как артист развивался на сцене, с чего начал, как шел, быстро или медленно набирал высоту, попал или не попал в свою репертуарную колею, ответил ли запросам текущих и перспективных тенденций. Люди предстают вблизи, с их особенностями: формы (в первую очередь), темперамента, интеллекта, и из этого уже суммируется образ артиста — его знак, с которым он так или иначе завершит карьеру. В очерках практически не идет речи о хореографии и системе управления Большим театром, эти базовые составляющие актерского бытия отнесены на периферию писательской задачи. Не по забывчивости или незнанию. Фокус рассмотрения иной — *в центр встал артист как вневременной субъект балетного искусства.*

Были периоды, не особо урожайные на новую хореографию, есть они и сейчас — мы явно живем в эпоху хореографического кризиса (при обилии имен постановщиков). Были периоды тяжелого административного тупика, искалась модель управления академическими труппами. Но не было периода, когда бы артист как творец истории этого вида искусства или как часть сословия выпадал из процесса и процесс развивался помимо его воли или без его участия. Несмотря ни на какие внешние воздействия и неясные внутренние перспективы, они идут в десять утра на урок, потом расходятся каждый на свои репетиции, а вечером опять собираются вместе на спектакль. Так держится форма, не распадается дело их жизни, торжествует призвание, а не случайность. Вот отчего у Максова боковым зрением даны социокультурные и административные перипетии, в том числе громкие, а крупно — эти божественные создания, с их особым миром, повадками, обычаями, комплексом их собственных проблем.

Внутренняя структура каждой главы примерно одинакова: появление человека на балетном небосклоне — кем-то замечен и выдвинут; дебюты в сольных партиях, потом в балеринских и премьерских. Схема заявлена скорее для ясности изложения. Она ломается уже на втором-третьем абзаце — сама жизнь выписывает непредсказуемый рисунок. Тогда мы следим за событийным рядом, в нас пробуждается азарт болельщика — куда выведет кривая или, лучше, прямая. Мастерство Максова-повествователя в данном случае неотрывно от его мастерства аналитика. Очерки об Артеме Овчаренко, Владимире Непорожном, Михаиле Лобухине, Денисе Родькине — образцы портретирования по точности и логической завершенности. С особой осторожностью, часто — высокопарностью и церемонностью, он прикасается к историям балерин. Их облики, сценический и запечатленный в тексте критика, адекватны: его любимица Надежда Грачева, Галина Степаненко, Светлана Захарова, Евгения Образцова, Нина Капцова, Екатерина Крысанова...

Как ни печально, а собранные в книге яркие отражения наших современников — видимо, первый и последний случай, когда артисты получали о себе ответственный отклик критики. Не вижу, чтобы тенденция в балетоведении поменялась в иную сторону. Даже Максому не удалось уместить под одной обложкой всех достойных, остались персоналии, не охваченные пока его вниманием. Но сам пример «Скрижалей» поразителен, в нем столько же воплощен результат многолетних авторских наблюдений, сколько и недостижимость подобного в будущем. Почти романтический конфликт между мечтой и действительностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Федорченко О. А. Петербургский балет. 1850-е годы. Спектакли и хореографы. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. — 436 с.
2. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX в. М.: Искусство, 1977. — 343 с.
3. Красовская В. М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. — 340 с.

4. Карп П. М. О балете. М.: Искусство, 1967. — 228 с.
5. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. — 304 с.
6. Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. — 296 с.
7. Карп П. М. Балет и драма Л.: Искусство, 1980. — 246 с.
8. Ванслов В. В. Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета Л.: Музыка, 1980. — 192 с.
9. Гусев П. Читая книгу. Заметки на полях // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. С. 6–22.
10. Максов А. На скрижалях Терпсихоры. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. — 366 с.
11. Львов-Анохин Б. А. Мастера Большого балета. М.: Искусство, 1976. — 260 с.
12. Красовская В. М. Профили танца. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 1999. — 400 с.
13. Белова Е. П. Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева. М.: МарТ, 1997. — 335 с.

REFERENCES

1. Fedorchenko O. A. *Peterburgskij balet. 1850-e gody. Spektakli i horeografi* [St. Petersburg Ballet. 1850s. Performances and Choreographers]. Saint Petersburg: Lan: Planeta musiki, 2022. 436 p.
2. Slonimsky Yu. I. *Dramaturgija Saint Petersburg baletnogo teatra XIX v.* [Dramaturgy of the Ballet Theatre of the 19th Century]. Moscow: Iskustvo, 1977. 343 p.
3. Krasovskaya V. M. *Statji o balete* [Articles about Ballet.]. Leningrad: Iskustvo, 1967. 340 p.
4. Karp P. M. *O balete* [About Ballet]. Moscow: Iskustvo, 1967. 228 p.
5. Vanslov V. V. *Baleti Grigorovicha i problemi khoreografii* [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]. Moscow: Iskustvo, 1971. 304 p.
6. Asafiev B. V. *O balete. Statji, retsenzii, vospominanja* [About Ballet. Articles, Reviews, Memories]. Leningrad: Musika, 1974. 296 p.
7. Karp P. M. *Balet i drama* [Ballet and Drama]. Leningrad: Iskustvo, 1980. 246 p.
8. Vanslov V. V. *Statji o balete: muzikalno-esteticheskie problemi baleta* [Articles about Ballet: Musical and Aesthetic Problems of Ballet]. Moscow: Musika, 1980. 192 p.
9. Gusev P. A. *Chitaja knigu. Zametki na poliah* [While Reading a Book. Notes in the Margins]. In: Slonimsky Yu. I. *Dramaturgija Saint Petersburg baletnogo teatra XIX v.* [Dramaturgy of the Ballet Theatre of the 19th Century]. Moscow: Iskustvo, 1977, pp. 6–22.
10. Maksov A. *Na skrizhaliakh Terpsikhori* [On the Tablets of Terpsichore]. Saint Petersburg: Lan: Planeta musiki, 2023. 366 p.
11. Lvov-Anokhin B. A. *Mastera Bolshogo baleta* [Masters of the Bolshoi Ballet]. Moscow: Iskustvo, 1976. 260 p.
12. Krasovskaja V. M. *Profili tanza* [Dance Profiles]. Saint Petersburg: Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova, 1999. 400 p.
13. Belova E. P. *Khoreograficheskie fantazii Dmitria Bryantseva* [Choreographic Fantasies of Dmitry Bryantsev]. Moscow: MarT, 1997. 335 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov — Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 01.03.2024

Отредактирована: 23.04.2024

Принята к публикации: 29.04.2024

Received: 01.03.2024

Revised: 23.04.2024

Accepted: 29.04.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Есть биография — нужна судьба // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 2. С. 204–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-204-219

EDN WROYQK

FOR CITATION

Kolesnikov A. G. If You Have a Biography, You Need a Destiny. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 2, pp. 204–219.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-204-219

EDN WROYQK