

Екатерина БЕЛОВА, Андрей ГАЛКИН

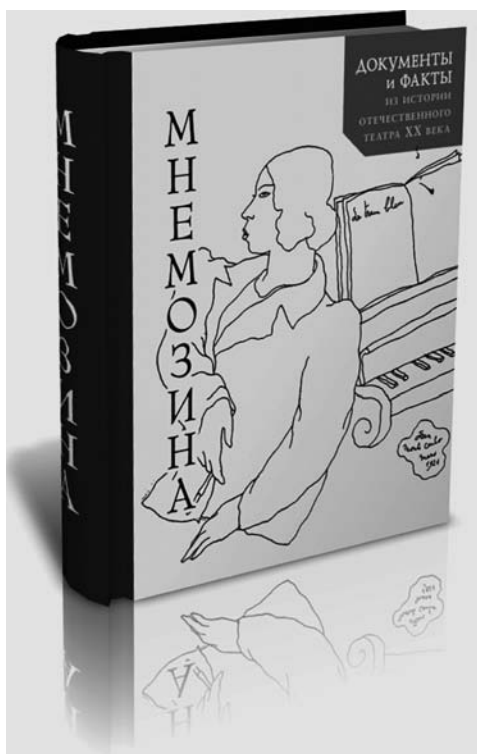
## СТРАНИЦЫ ПАМЯТИ

«МНЕМОЗИНА. ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА XX ВЕКА»

Выпуск 6 / Редактор-составитель В.В. Иванов, 2014

В конце прошлого года Государственным институтом искусствознания был подготовлен очередной (шестой) выпуск альманаха «Мнемозина», вышедший в свет в издательстве «Индрик».

Как отмечает в предисловии его составитель В.В. Иванов, «прежние выпуски <...> альманаха были посвящены драматическому театру. <...> В нынешнем выпуске мы постарались изменить ситуацию, составив его из разделов, посвященных балетному искусству, театральной педагогике, истории театроведения и источниковедению». Хронологический и географический охват тем в рамках заявленных направлений впечатляюще широк. Перелистывая страницы «Мнемозины», мы переносимся из конца XIX века в различные десятилетия века XX. Из императорской России – в Россию советскую и в русское зарубежье. Различен характер опубликованных материалов. Некоторые из них освещают целые периоды; другие посвящены конкретным персоналиям; третьи проливают свет на отдельные малоизвестные события. Их соседство под общей обложкой оправдано и закономерно: ведь в слагаемой усилиями многих исследователей большой картине истории театра равно важны и «широкие мазки», создающие «фон», и «мелкие штрихи», обрисовывающие детали.



С «фоном» или, иначе говоря, с общетеатральным контекстом, читателей знакомят публикации, касающиеся деятельности двух театральных организаций: Общества русских драматических писателей и оперных композиторов и Государственной Академии Художественных Наук. Первой посвящена обширная источниковедческая работа А.П. Кузичевой «Театральная лоция» России конца XIX – начала XX в.», основанная на

*Pro настоящее*

изучении архивных материалов. Второй – документы по исследованию «нового зрителя», предпринятого Театральной секцией ГАХН в 1925 – 1928 гг.<sup>1</sup> Своеобразный переход к теме балетного искусства образует стенограмма диспута 1932 г. о путях советского балета<sup>2</sup>. Доклады и прения по их поводу, выступления участников дискуссий читаются сегодня как увлекательная пьеса. Идеи того уже достаточно далекого времени облекаются в плоть и кровь, предстают страстными убеждениями живых, уверенных в своей правоте людей.

В жизнь балета русского зарубежья нас вводят письма художников Н.Н. Гончаровой и М.Ф. Ларионова – С.П. Дягилеву<sup>3</sup> и бывшего режиссера Мариинского балета Н.Г. Сергеева – художнику А.К. Шервашидзе<sup>4</sup>. Их ценность – в «повседневности», в отсутствии специального разделения на значимое и незначительное. Здесь обсуждаются рабочие вопросы – изготовление костюмов и декораций, приглашение тех или иных артистов на те или иные партии, получение гонораров. Читая эти старые письма, мы как бы переносимся в мир тех забот, нужд и дел, которые окружали деятелей балетного театра; прошлое спускается с котурнов и встает перед нами в объеме и красках.

Среди публикаций, посвященных конкретным персоналиям, выделенным заслуживает быть, в первую очередь, дневник Б.Ф. Нижинской 1919–1922 гг. и ее же трактат «Школа и Театр Движения». Их опубликование<sup>5</sup> вносит уникальный вклад в историю балетного искусства XX в. До сих пор единственным «окном» во внутренний мир Нижинской

оставался выпущенный в 1999 г. издательством «Артист. Режиссер. Театр» двухтомник «Ранних воспоминаний». Книга, основанная на дневниковых записях балетмейстера, имеет безусловную документальную ценность. Но все же литературная переработка, которой подвергался дневниковый материал частично самой Нижинской, частично, уже после ее смерти – ее дочерью Ириной и американским писателем Джин Роулинсон – в определенной мере снимала эффект непосредственности «живого голоса прошлого». К тому же, «Ранние воспоминания» заканчиваются 1914 годом. Конец 1910-х – начало 1920-х гг. – время формирования балетмейстерской индивидуальности Нижинской, период превращения молодой танцовщицы в хореографа, давшего миру такие шедевры балетного искусства XX в. как «Свадебка» и «Лани» – оставался за пределом доступного читателю. Публикация дневника и трактата восполняет этот пробел. Творческие идеалы Нижинской и конкретные ее планы и замыслы, переживания, связанные с личной жизнью и работой, ее духовный рост, ее сомнения и надломы – все это рассказывается от первого лица, без прикрас и примиряющего взгляда с высоты прожитых лет. В подготовке к печати текста дневника приняла участие американский историк хореографии Линн Гаратола – один из ведущих специалистов по дягилевскому балету. Ею написано обширное предисловие, в котором прослежена связь исканий Нижинской «киевского периода» с тенденциями «левой» живописи и советского театрального авангарда. Также в предисловии дан необходимый исторический

<sup>1</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Гудковой.

<sup>2</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии С.Б. Потемкиной.

<sup>3</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии Е.А. Илюхиной.

<sup>4</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коноева.

<sup>5</sup> Публикация Л. Гаратола и Е.Я. Суриц при участии С.А. Коноева («Школа и Театр Движения»), вступительная статья Л. Гаратола (пер. И.В. Груздевой), комментарии Е.Я. Суриц (Дневник) и С.А. Коноева (Трактат), текстология С.Б. Потемкиной.

## Книжная полка

социокультурный контекст, установлена преемственность работы балетмейстера в 1914–1921 гг. от ее исполнительской деятельности предшествующего периода – то есть информация, совершенно необходимая не погруженному глубоко в тему читателю.

В сопоставлении с дневником особенно интересно познакомиться с письмами Нижинской С.П. Дягилеву и его сотрудникам 1921–1925 гг.<sup>6</sup> Частичное хронологическое перекрытие писем – дневником дает читателю возможность увидеть одни и те же события «изнутри» и «снаружи»; сравнить официальную деловую речь, обращенную к окружающим людям, и «внутренние монологи», полные тревожных мыслей и переживаний. Переключка документов, расположенных составителем альманаха друг за другом, формирует увлекательнейший исторический «сюжет».

Есть в «Мнемозине» и другие «сквозные сюжетные линии».

Одна из них выделена участником альманаха – Е.Я. Суриц, подготовившей две группы писем танцовщика и балетмейстера Л.Ф. Мясина к художнику А.П. Большакову (1914 – 1917 гг.) и брату (1925 – 1937 гг.). Как отмечает Суриц во вступительной статье ко второй публикации, «после писем, адресованных Большакову, прошло около десяти лет, и сам Леонид Мясин сильно изменился. Большакову писал совсем юный Мясин (ему в начале 1914 г. еще нет и 19 лет). <...> Первые сохранившиеся письма брату написаны в 1925 г., когда Мясин уже не только известнейший танцовщик, но еще и балетмейстер, создавший многие получившие мировое признание балеты». Сравнение эпистолярного наследия разных лет позволяет

увидеть изменения в личности артиста.

Письма молодого В.Ф. Нижинского – в будущем танцовщика и балетмейстера с мировым именем – тогда еще начинающему композитору Б.В. Асафьеву<sup>7</sup> знакомят нас с юношей в пору первых его творческих шагов. Письмо 1913 г. дягилевской танцовщицы С.В. Пуаре петербургской балерине и педагогу Е.П. Соколовой<sup>8</sup> как нельзя лучше обрисовывает непростую атмосферу в труппе в период работы В.Ф. Нижинского над постановкой «Весны священной». Переписка балетмейстера Л.В. Якобсона и его сотрудников с Б.В. Асафьевым, относящаяся к периоду работы над спектаклями «Утраченные иллюзии» (1935–1936 гг.) и «Каменный гость» (1946 г.)<sup>9</sup> демонстрирует еще два жизненных воплощения «вечных тем» взаимоотношений хореографа с композитором; хореографа и руководства театра (в данном случае – хореографического училища), в котором он реализует свой замысел.

Безусловно, значим ввод в научный оборот материалов о русском балете, написанных театральным критиком и театроведом Г.А. Римским-Корсаковым<sup>10</sup>. Публикуемые по прошествии многих десятилетий, они, разумеется, не всегда соответствуют современным представлениям о тех или иных событиях и лицах. Тем не менее, знакомство с ними вносит дополнительную краску в картину советского балетоведения как «настоящей» науки, характеризующейся наличием различных исторических концепций и не сводимой к генеральной идеологической линии.

<sup>6</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии Е.Я. Суриц, текстология С.Б. Потемкиной.

<sup>7</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии С.Б. Потемкиной.

<sup>8</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коняева.

<sup>9</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии Н.А. Коршуновой.

<sup>10</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коняева.

## *Pro настоящее*

«Белое пятно» в истории советского театра и хореографии раскрывают авторские описания трех танцев В.Я. Парнаха в спектаклях «Д.Е.» и «Учитель Бубус» Вс.Э. Мейерхольда – «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея»<sup>11</sup>.

Еще один материал по драматическому театру, представленный в «Мнемозине» – разработка учебной программы Чеховского семинара М.М. Буткевича<sup>12</sup>. Думается, они могут быть интересны не только историкам, но и практикам театра.

Архивные документы, зачастую изначально представлявшие собой личные, не предназначавшиеся для посторонних глаз тексты, подчас заключают в себе субъективные суждения и оценки. Не только читатель-непрофессионал, но даже и искусствовед, занимающийся другой тематикой, рискует излишне «довериться» автору, принять его точку зрения за единственно верную. Потому при публикации подобных материалов большое значение имеет сопровождающий их научный аппарат. Участники шестого выпуска «Мнемозины» блестяще справились с задачей его составления. Вступительные статьи и комментарии, едва ли не превышающие объем самих документов, далеко выходят за рамки чисто справочной функции. Они дают максимально полный исторический контекст и научное критическое осмысление текстов, ориентируя и подготавливая читателя к их восприятию.

Как всякое масштабное собрание архивных материалов, шестой выпуск «Мнемозины» станет спорным тем исследователям, которые в дальнейшем возьмутся за изучение затронутых в опубликованных материалах тем. Но было бы

несправедливо ограничить его значение лишь подобным ретроспективным обогащением наших знаний новыми фактами и подробностями прошлого. «Мнемозина», безусловно, является и непосредственным вкладом в воссоздаваемую силами многих исследователей картину развития театрального искусства. Вынесенные в ней на свет «страницы прошлого» подчас откликаются на самые актуальные проблемы и споры настоящего дня.

Вот уже шестнадцать лет – с того самого момента, как Мариинский театр показал под маркой восстановленного из небытия оригинала М.И. Петипа «Спящую красавицу» (1999 г., редакция С.Г. Вихарева) – с новой силой ведется дискуссия о классическом наследии конца XIX в.

Как сегодня ставить балеты того времени – стараясь максимально приблизиться к первоисточнику? Переосмысляя их с точки зрения современности? Или, может быть, совершенно заново?

Правильно ли оценивали творчество Петипа и Иванова поколения советских балетоведов? И чем вообще были эти балетмейстеры для своей эпохи?

Наконец – вопрос, с виду частный, но в спорах рубежа 1990-х – 2000-х гг. ставший почти сакраментальным: каковы были профессиональные способности Н.Г. Сергеева, режиссера Мариинского балета, увезшего в 1918 г. за рубеж коллекцию выполненных по системе В.И. Степанова записей репертуарных спектаклей? (Ныне эти записи – главный источник, позволяющий воссоздать хореографические тексты начала XX в.). Заслуживают ли документы из его коллекции, сегодня хранящейся в Гарварде, доверия?

<sup>11</sup> Публикация, вступительная статья и комментарии О.Н. Куцовой.

<sup>12</sup> Публикация и вступительные статьи А.И. Живовой и О.Ф. Липцына, комментарии А.И. Живовой.

## Книжная полка

Все эти моменты оказались затронуты в материалах шестого выпуска «Мнемозины».

Прежде всего – в обширном корпусе текстов Римского-Корсакова. Представитель эпохи, следовавшей за временем расцвета на петербургской сцене академизма Петипа; современник А.А. Горского; старший современник первого поколения советских балетоведов (с одним из них – Ю.И. Слонимским – он часто и не без основания вступает в «заочный» спор) – Римский-Корсаков является одновременно и свидетелем, и исследователем балетного театра рубежа XIX–XX вв. Страстность очевидца, находившегося в самой гуще поисков и экспериментов, умеряется у него добросовестностью историка театра, стремящегося объективно проанализировать и оценить рассматриваемые явления. На стыке этих двух позиций возникают интересные, подчас парадоксальные, оценки и суждения.

Так, Петипа для Римского-Корсакова – представитель минувшего века, представитель ушедшего в прошлое стиля. Отталкиваясь от случайного исторического совпадения двух дат – постройки здания Опера Гарнье и постановки «Дочери фараона» (первого большого балета Петипа) – Римский-Корсаков объявляет балетмейстера выразителем эклектики второй половины XIX в. Беря за основу общеизвестные внешние факты – незнание Петипа русского языка, позднее принятие им российского подданства – говорит об «иностранном», не укоренившемся на отечественной почве, характере его творчества. С обоими выводами сложно согласиться; однако, спорность исходных позиций

не мешает исследователю делать точные наблюдения над театральной поэтикой мастера, вскрывать структурные нормы его больших балетов, воздавать должное созданным им шедеврам. (В возобновляющейся едва ли не по поводу каждой новой редакции «Лебединого озера» дискуссии о том, какой из двух основных вариантов сильнее – петербургский или московский – Римский-Корсаков встает на «сторону» Петербурга, считая там более стильными декорации, более выявленной – inferнальную сторону сюжета).

Такой же взгляд очевидца, для которого постановки начала XX века были не историей, но современными поисками театра, характеризует анализ исследователем творчества Горского. Подчас его оценки неожиданны. Например, балет «Любовь быстра!», традиционно считающийся достижением балетмейстера, исследователь характеризует как «дань запоздалого увлечения... бывшего модным в начале века [искусством] “скандинавского модернизма”». И, напротив, про предсмертный монолог героини «Эвники и Петрония» – спектакля, обычно относимого на периферию обширного наследия Горского – Римский-Корсаков пишет, что он «по своему драматическому напряжению должен быть отмечен как одно из наиболее сильных произведений Горского».

Со спорной и неоднозначной фигурой Н.Г. Сергеева – возводимой на пьедестал одними и низводимой до уровня карикатурного «злодея» театрального мира другими – мы знакомимся «непосредственно» через его письма. В них нет каких-то принципиально

*Pro настоящее*

новых сведений, заставляющих пересмотреть роль Сергеева в истории балетного театра. Тем не менее, в череде подробно зафиксированных ежедневных профессиональных забот, личность Сергеева словно обретает свой подлинный масштаб, избавляясь от излишних контрастов света и тени.

Еще одной темой, то и дело возникающей при обсуждении вопросов развития отечественного балетного искусства, является сопоставление советского балета с балетом русского зарубежья. Где открывались большие просторы для творчества? Где реализовывались более актуальные идеи? Где балетмейстер имел большую свободу?

Сопоставление текстов Нижинской и Якобсона приводит к парадоксальному выводу: и там, и там крупные художники сталкивались с одними и теми же проблемами.

Нижинская сумела поставить ряд номеров, выражавших ее творческое кредо, в Киеве, но попав за рубежом к Дягилеву (в один из центров балетной жизни Европы!) оказалась вынужденной «наступить на горло собственной песне», отложить на время сокровенные замыслы и заняться редактурой «Спящей красавицы».

Якобсон в периферийном Свердловске осуществил собственную версию «Утраченных иллюзий», добившись от композитора переработки в соответствии со своим замыслом ряда фрагментов музыкальной партитуры, но получив в распоряжение учеников выпускного класса Ленинградского училища и сцену ГАТОБ для постановки «Каменного гостя», вынужден был отказаться от оригинальной

интерпретации легенды о Дон Жуане и подчиниться идее создания пушкинского спектакля.

У обоих балетмейстеров впереди были большие победы (у Нижинской – «Свадебка», «Голубой экспресс», «Лани»; у Якобсона – «Шурале», «Спартак», «Двенадцать», «Клоп», множество миниатюр), но представленные в альманахе материалы, своим содержанием невольно ставящие в их судьбах многоочия, заставляют задуматься о том, что не настолько уж и по-разному, при всем внешнем несхождении, протекала творческая жизнь по ту и эту стороны «железного занавеса».

Вероятно, на подобные же раздумья могут натолкнуть и другие опубликованные материалы (мы коснулись лишь тех из них, которые соприкасаются с хорошо знакомыми нам сюжетами из истории балета). Эти мысли, произвольно возникающие при знакомстве с документами, лишней раз доказывают, что архивные материалы – не «мертвые» остатки прошлого, а живые свидетельства времени, способные вступать в живой диалог с современностью; что работа по их изучению и вводу в научный оборот – не сугубо архивное каталогизирование, интересное лишь узким специалистам по той или иной тематике, а реальный вклад в современное искусствознание.