

# «КОД ПЕТИПА» И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

## «The Petipa's code» and Russian Revolution

### Коротко об авторе

Илларионов Борис Александрович – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

E-mail: borisillarionov@rambler.ru

### Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются исторические обстоятельства деятельности бывшего Императорского балета в Петрограде в первые послереволюционные годы, указывается значение классического репертуара Мариуса Петипа для выживания балета в этот период и для самоопределения балетного искусства в Советской России в новых исторических условиях.

### Ключевые слова:

Императорский балет, М. И. Петипа, А. В. Луначарский, классический танец, хореодрама.

### About the author

Boris A. Illarionov – PhD, Head of Ballet Academic Studies Department of the Vaganova Ballet Academy, St.Petersburg, Russia.

E-mail: borisillarionov@rambler.ru

### Summary of article

The article discusses the historical developments of the ex-Imperial ballet of Petrograd in the first years after the Russian revolution of 1917, indicates the value of the classical repertoire by Marius Petipa for the survival of the ballet during this period and for the self-determination of the art of ballet in Soviet Russia in the new historical conditions.

### Key words:

Russian Imperial Ballet, Marius Petipa, Anatoly Lunacharsky, classical dance, choreo-drama.

Петроград 1918 и 1919 годов выглядел городом-призраком. Блестящая недавно столица Империи вымерла. В несколько раз сократилось население: многие оказались по разные стороны фронтов гражданской войны, кто-то ринулся в Москву – в создаваемые правительственные учреждения новой власти, кто-то спешно эмигрировал, а кто-то подался в провинцию – поближе к естественным источникам продовольствия. В городе царили разруха и голод, величественные здания не отапливались. Ощущение призрачности усиливалось зимой: по пустынным улицам лишь мела белая поземка. Мыслимо ли, что в этом городе кто-то мог заниматься балетом?.. Даже идеология отступала на второй план (а государству пролетарской диктатуры придворно-аристократическое искусство, конечно, было чуждо). Без отопления, электричества, без более или менее нормального питания ни артист не может заниматься и репетировать, ни сложную театральную постановку нельзя собрать и показать на сцене. Тем не менее, в эти годы давалось около сотни балетных спектаклей в сезон. Продолжало работать балетное училище, переименованное (как и театры) из «императорского» в «государственное».

Елена Люком вспоминала, как муж возил её зимой на спектакли в детских саночках (см.: [1, с. 72]), Анатолий Вильцак – как балерины-партнерши, выходя на вариации, отдавали ему кофты, в которые кутались на сцене в перерывах между танцами (см.: [2, с. 49]).

Исключительная профессиональная самоотверженность деятелей петроградского балета – всех, до последнего артиста кордебалета, до младшего ученика школы, их преданность своему делу спасли хрупкое искусство. Артисты трудились, выходили на сцену несмотря ни на что. Закройся театр хотя бы на пару лет, было бы утрачено всё: традиции, школа, репертуар, ведь хореографическое искусство существует исключительно в живом театральном процессе.

Что должно было поставить крест на балете в первые послереволюционные годы?

В первую очередь – отсутствие отопления зимой, голод и недоедание.

Во-вторых, отток кадров, эмиграция. За границей оказалась значительная часть дореволюционного контингента труппы и первых послереволюционных выпусков балетной школы. Здесь же и проблема нестабильности руководства – за пять лет несколько раз менялись руководители труппы, пока в 1922 году в её главе не встал Фёдор Лопухов. Артисты грезили о возвращении Фокина, но он уехал в 1918 году в Швецию и более не вернулся.

В-третьих, объективная недостаточность постановочных ресурсов: на сцене должен был быть яркий свет, работать сценические машины, играть большой симфонический оркестр, танцовщикам нужны туфли, канифоль, нужно поддерживать в порядке сотни сложных сценических костюмов.

Сначала пролетарское государство обратило внимание на затратность, экономическую неэффективность балета и оперы. И лишь позднее встали вопросы идеологии и соответствия сущности эфемерного искусства чаяниям пролетариата.

Почему же балет выжил?

Первая причина – самоотверженность артистов, всех сотрудников, всех театральных служб, и даже детей – воспитанников Театрального училища. Давая ответ Акиму Волынскому, который отмечал недостатки в обучении и сценической практике, Леонид Леонтьев писал о воспитанниках, что это «маленькие герои, которые стойко переносили тяжесть и лишения <...> зимы, которые с большим рвением относились к своему учению и были сильно опечалены, когда им ввиду сильных холодов пришлось на время прекратить занятия. Они безропотно в течение всего театрального сезона 1919/20 обслуживали спектакли <...> балетной труппы, переодеваясь в уборных, где замерзала вода в трубах и на полу» [3]. Эта исключительная самоотверженность, конечно, связана с профессиональными качествами балетных танцовщиков, изначально сориентированных и на ежедневную работу, и на ежедневное преодоление трудностей.

Вторая, не менее важная причина – приход в бывшие Императорские театры нового зрителя. Это парадокс! Балет был, всегда являлся узко-кастовым искусством, на него ходил

очень ограниченный круг «почитателей», как правило, близких Двору. Новый зритель принял балет с энтузиазмом. Тот же Леонтьев ранее, в конце 1918 года, сообщал: «По поводу публики и того, как она влияет на артистов, скажу, что она очень тепло относится к артистам, и единственно, что производит на нас неприятное впечатление, – это то, что некоторые зрители не считают нужным снимать в театре верхнее платье и даже шапки. В остальном нынешний зритель гораздо экспансивнее прежнего. Нет той мертвящей чопорности, которая всегда царила в балете, и чувствуется, как новая публика начинает разбираться в тонкостях хореографического искусства, реагируя на хорошее и обходя молчанием не заслуживающее внимания» [4, с. 198].

По сравнению с дореволюционными сезонами в полтора раза увеличилось количество спектаклей, многие из которых теперь заказывались и выкупались рабочими профсоюзными организациями. Основным спросом пользовался классический репертуар: «Спящая красавица», «Корсар», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Конёк-Горбунок», «Дочь фараона», «Эсмеральда», «Жизель». Старый репертуар горячо принимался новой публикой. Конечно, был эффект открывшегося доступа к ранее не доступному. Театр в то время выполнял роль «массовой культуры», и вопрос «дайте зрелищ» решался, в том числе, за счет балета. А балет давал идеальный, волшебный, неведомый мир – сказку, мечту, идеал. Посреди разрухи этот «волшебный фонарь» был посильнее любого синемаатографа. К тому же, простому мастеровому человеку всегда доступно понимание чужого мастерства – а оно-то в нашем балете было.

Аргумент, что в театр пришел новый зритель, во многом, спас балет в критический момент. А он наступил в 1922 году, когда Советская власть решила сопоставить затратность бывших Императорских театров и соответствие их деятельности идеологическим задачам дня. Известно, что Ленин неоднократно выступал за закрытие Большого и бывшего Мариинского театров. Главным их защитником был Анатолий Луначарский. Несколько раз Ленин одергивал Луначарского: «Наркому просвещения надлежит заниматься не театрами, а обучением грамоте» [5, с. 134]. Позднее Ленин направил в Политбюро известное письмо: «Узнав <...>, что СНК единогласно принял совершенно неприличное предложение Луначарского о сохранении Большой оперы и балета, предлагаю Политбюро постановить: <...> Оставить из оперы и балета лишь несколько десятков артистов на Москву и Питер для того, чтобы их представления <...> могли окупаться <...>, т.е. устранением всяких крупных расходов на обстановку и т.п.» [5, с. 136].

Далее пошел торг. Роль Луначарского по-прежнему была велика, он даже заявил, что бывший Мариинский театр сделался «почти исключительно рабочим театром» [6, с. 273]. К концу 1922 года было принято решение сохранить академические – бывшие Императорские театры – в прежнем виде, но их государственное финансирование было урезано в несколько раз (подробнее об этом см.: [7, с. 34-37]). Фактически они были переведены в режим самокупаемости или почти самокупаемости; следующие несколько лет наш балет работал наиболее экономически эффективно за всю свою исто-

рию. Произошло это потому, что в балет пришел новый зритель, который горячо принял «старый», по сути, балет.

Примерно в то же время активно начались поиски, споры, каким должен быть советский балет. В начале 1925 года в журнале «Жизнь искусства» статьей Алексея Гвоздева «Балет и современность» была открыта дискуссия «Что делать с балетом?», в которой высказались Леонид Леонтьев, Елизавета Гердт, Елена Люком, Агриппина Ваганова (см. [6, с. 299]), все они подчеркивали, что в самые трудные годы свое значение сохранили и классическая школа, и классический репертуар. Показательна статистика количества балетных представлений 1907-1930 гг. по названиям, опубликованная Юрием Слонимским в книге «Советский балет»: в послереволюционные годы вдвое чаще стали давать балеты «старого» классического репертуара, в то время как новинки выдерживали лишь по нескольку показов (см. [8, с. 60]). Несмотря на все обстоятельства, на разнообразные новые веяния (Дункан, Пролеткульт, формализм), итогом 20-х годов был вывод о важности сохранения и классической школы, и классического репертуара.

1927 год – год премьеры первого советского балета – «Красного мака» в Большом театре в Москве, а в Ленинграде – «Крепостной балерины» в постановке Лопухова, у которой в подзаголовке появляется термин «хореодрама».

В 1928 году Гвоздев вновь публикует программную статью «Реформа балета», где фактически предрекает хореодраму – драмбалет советского хореографического искусства 1930-х и последующих годов: «Нужно <...> дать актерам балета содержание действия <...>. Поэтому вопрос о режиссуре в балетном театре становится на первый план» [9, с. 6].

30-е годы, хореодраму возвращают как основную форму балетного представления форму большого балетного спектакля с литературным сюжетом.

И какие бы не делали оговорки – это тот же «большой балет» Петипа, хотя и в новых исторических условиях. Андрей Левинсон писал о Петипа: «Он утвердил систему большого действенного балета на базе классического танца; он использует и мастерски усиливает традицию, обновленную великой горячностью романтизма 1830-х годов» [10, р. 12]. Петипа наследует романтизму, драмбалет наследует Петипа. Наследование «кода Петипа» в следующем:

- форма большого балета с литературным сюжетом;
- классический танец как основное выразительное средство (не «босоножество», не танец модерн, не экспериментальная пластика);
- иерархическая структура как спектакля, так и балетной труппы;
- важность преемственности и профессионального образования.

В 1930-е годы в советском балете определенно восторжествовала модель Императорского балета. Эту модель стали активно множить и в союзных республиках, открывая театры оперы и балета, хореографические училища.

Преемственность «кода Петипа» сделала балет одной из витрин советского строя. Форма победила содержание.

Борис ИЛЛАРИОНОВ

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. Елена Люком. Л.: Искусство, 1983. – 192 с.
2. Илларионов Б. Жизнь, вместившая целый век // Балет. 1997. Февраль-март. № 89. С. 48-49.
3. Леонтьев Л. В защиту падающего государственного балета // Жизнь искусства. 1920. № 488-489. 26-27 июня. С. 3.
4. Советский театр. Документы и материалы. 1917-1967. Т. 1. Русский советский театр. 1917-1921. Л.: Искусство, 1968. – 548 с.
5. Юфит А. Революция и театр. Л.: Искусство, 1977. – 269 с.
6. Петербургский балет. Три века: хроника. Том IV. 1901-1950. Сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2015. – 544 с.
7. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. – 360 с.
8. Слонимский Ю. Советский балет. М.-Л.: Искусство, 1950. – 365 с.
9. Гвоздев А. Реформа балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. 3 янв. С. 5-6.
10. Levinson A. La Dance au Théâtre: Esthétique et actualités mêlées. Paris: Librairie Bloud & Gay, 1924. – 288 p.