С именем Мариуса Петипа связана замечательная эпоха жизни русского балета прошлого века. Этому выдающемуся хореографу мы обязаны не только сохранением шедевров Доберваля, Перро и других классиков хореографии, но и высшими достижениями в развитии их наследия. Балеты Петипа «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро» (в соавторстве с Львом Ивановым), «Баядерка», «Дон Кихот» (в хореографической версии А. Горского), танцевальные фрагменты из «Пахиты», «Корсара», «Эсмеральды», «Конька-Горбунка», танцы из «Царя Кандавла», «Арлекинады» и других балетов, им созданных, украшают репертуар многих современных театров.

Как велика популярность творений Петипа, можно судить по следующим фактам сценической биографии «Спящей красавицы». В 1946 году ею ознаменовал свой день рождения королевский английский балет. Спустя девять лет этот театр показал «Спящую красавицу» по английскому телевидению, а в 1960 году передвижная труппа «Интернациональный балет XX века» познакомила со «Спящей красавицей» парижан. Успех был настолько велик, что балет Петипа шел изо дня в день чуть ли не два сезона.

Всюду, где существуют сегодня балетные театры и школы, где показывают фильмы и телепередачи, посвященные балету, где издаются журналы и книги о балете, театральные справочники и словари, знают и чтят Петипа, француза — по происхождению, русского — по вкладу в национальную сокровищницу балетного искусства, учителя и вдохновителя современных мастеров танца.

Советские, искусствоведы много сделали для изучения наследия Петипа. Наши представления о его творчестве значительно обогатились и расширились. Теоретики и практики впервые стали знакомиться с историей рождения хореографических шедевров и анализировать их. И все же наш долг перед Петипа велик.

До сих пор не создано ни одной монографии о Петипа. В литературе, посвященной его жизни и деятельности, много пробелов, неверных сведений, ошибок. Даже год рождения Петипа указывался до недавнего времени неточно. Вокруг великого хореографа, как и вокруг истории русского балета его времени, не накопилось бы столько вымыслов и легенд, если бы мы располагали печатным сводом подлинных материалов и документов.

Сто томов «Литературного наследия» неизмеримо расширили наше представление о литературном творчестве русских и советских писателей, помогли ввести в обиход факты, ранее не известные, позволили анализировать процесс развития литературы на прочном, научном фундаменте. К сожалению, балетоведению далеко в этом смысле до литературоведения; широкая публикация архивных материалов и документов, их научный комментарий и теоретические обобщения еще впереди.

Архивы дирекции императорских театров не опубликованы и даже не разработаны настолько, чтобы можно было легко обозреть все относящиеся к Петипа документы. Личный архив Петипа — письма соавторов, артистов, переписка с дирекцией, с членами разветвленной семьи и другими — в большей своей части не найден. Его постановочные «дела», числом за сто, сохранились не полностью. Опубликованы же в различных искусствоведческих работах главным образом выдержки из них. Личное дело хореографа, насчитывающее около пятисот листов, изучено недостаточно. Оно заслуживает публикации, а это само по себе составило бы целый том.

Библиографию печатных выступлений Петипа и журнально-газетной литературы об его балетах начали составлять лишь сейчас, в связи с подготовкой сборника, и работа еще далека от завершения. Впервые предпринят широкий розыск материалов и документов, находящихся в самых различных государственных хранилищах.

Свою основную задачу составители сборника видят в публикации материалов и документов о Петипа и его деятельности; в подавляющем большинстве либо вовсе неизвестных, либо недоступных широкому кругу читателей.

В первой части сборника, особенно существенной и наибольшей по объему, публикуются мемуары и дневники Петипа, письма, документы, заметки, материалы некоторых постановочных «дел» и музыкально-сценические планы, сочиненные для Чайковского и Глазунова. Вторую часть составляют воспоминания о Петипа мастеров балета, работавших с ним и при нем, а также размышления о великом хореографе балетмейстеров наших дней. С малоизвестными страницами биографии Петипа знакомят статьи Н. Рославлевой и Л. Мор. В третьей части печатаются материалы справочного характера: список балетов Петипа, библиография, аннотированный именной указатель. Список балетов Петипа и танцев, поставленных им в операх, освобожден от неточностей прежних списков, включая и тот, который составил Петипа в приложении к своим мемуарам.

Сборник открывается мемуарами. Публикуется черновая авторская рукопись, выгодно отличающаяся по ряду признаков от изданного при жизни Петипа текста. Автор не дает в своих воспоминаниях ни портретов прославленных современников, ни общей характеристики театра, в котором он работал, ни творческих комментариев к своим постановкам — ничего того, что привлекает обычно любителей мемуаров.

Далекий от публичных высказываний об эстетике балета, от выступлений в печати, он и не думал садиться за письменный стол, пока жизнь не заставила это сделать. После длительной травли «самодержца русского балета» отстранили от дел и фактически закрыли ему вход в родной театр. Мало того — чиновники императорских театров объявляли во всеуслышание, что Петипа тормозил развитие русского балета, мешал расцвету его отечественных талантов; тем самым они пытались зачеркнуть главное в его деятельности на протяжении без малого шестидесяти лет. Тогда-то Петипа взялся за перо.

Известно, что мемуаристами часто движут не столько воспоминания о прошлом, сколько стремление представить свою деятельность сегодня в истинном, как им кажется, свете. Так было и с Петипа. Желание рассказать о большой, насыщенной событиями жизни постепенно вытеснялось потребностью опровергнуть клевету, разоблачить ее виновников. Он мобилизовал в мемуарах все, что мог. Перечислил императоров, сановников и директоров театра, к нему благоволивших. Вспомнил знаменитостей, одобрявших его деятельность. Назвал множество балетов, имевших прочный успех у публики. Привел письма, из которых явствует, что к нему превосходно относились видные современники, Чайковский и Глазунов больше других. Чем ближе он подвигался в рассказе к последним годам, тем сильней звучала в его словах тяжкая боль и горькая обида. Где уж тут рассматривать происходящее спокойно, объективно?! Все преувеличивается и, до известной степени, искажается. Ко всему память изменяла больному старцу, достигшему восьмидесяти семи лет. А кого-либо, кто посоветовал бы, что вспомнить, что смягчить или убрать, кто сделал бы фактические поправки, Петипа не имел. Отсюда вольные или невольные прегрешения в мемуарах. Это, думается, не помешает с интересом прочесть лучшие страницы воспоминаний Петипа. К ним относится рассказ о детстве, отрочестве и юности, о крепостнических нравах сановников и чиновников, ведавших императорскими театрами, о бюрократических порядках, царивших в дирекции, об анекдотических явлениях в жизни русского балета, проистекавших из этих порядков. Многое, по-видимому, осталось за пределами мемуаров. Так, например, Э. Чекетти вспоминал, что никто, кроме Петипа, не знал множества скандальных, обличительных историй о членах царской семьи, о влиятельных балетоманах, мнивших себя ценителями и судьями искусства. Но сообщить об этом в печати он не мог.

По первому впечатлению публикуемый дневник Петипа 1903-1905 годов разочаровывает. Может показаться, что его автор брюзга, скопидом, ушедший в болезни, в мелкие денежные счета, в служебные неприятности и т. п. Однако впечатление — это обманчиво. Из дневника возникает образ до известной степени нового Петипа. Не приукрашенного и идеализированного порой до неузнаваемости в мемуарах. Образ без грима и прикрас, без маски, ставшей второй натурой за долгую службу в придворном ведомстве. Петипа в домашнем халате и ночных туфлях, говорящий о жизни с самим собой.

В одни и те же дни он диктует мемуары и делает записи в дневнике. Для печати сообщает нечто порой далекое от истины, дневнику поверяет правду, которую нельзя оглашать. В мемуарах изображает свой жизненный путь как непрерывное восхождение по лестнице славы, в дневнике нет-нет да развенчивает эту легенду. В мемуарах рисует актеров чуть ли не ангелами, в дневнике низводит их на грешную землю. В мемуарах пишет с почтением о влиятельных балетоманах, в дневнике раскрывает их отнюдь не заслуживающее уважения истинное лицо. В мемуарах указывает свой преуменьшенный возраст, в дневнике — подлинный. В мемуарах восхваляет жену, семью, в дневнике делает горестное признание: «Мерзкий конец — это моя старость. Есть жена и дети, а я не счастлив». И добавляет: есть большая пенсия — а счастья нет.

Старость — пора невозместимых утрат и тяжких разочарований. Уходят из жизни соратники, друзья, родные, единомышленники. Улетают вить собственные гнезда оперившиеся птенцы. Отступаются от наставника любимые ученики, сами ставшие учителями. Приносят разочарование люди, казавшиеся ранее сплошным очарованием... Драма одиночества составляет ведущую тему дневника, делая его волнующим документом человеческой судьбы. На похоронах Петипа П. А. Гердт сказал, что покойный «был всегда одинок — его гения почти никто не понимал». Жестокая правда этого открылась самому Петипа задолго до кончины: она проступает сквозь строки дневника.

Можно жить без семьи, без радостей в личной жизни и все же быть счастливым. Такова чудотворная сила искусства. Едва зазвучит музыка, задвигаются танцовщицы, как Петипа, охая и брюзжа притащившийся па репетицию, превращается из дряхлого старца в молодого художника. Жажда активной жизнедеятельности, созидания владеет им до последних лет.

Сплетаясь с темой «чуда творчества», звучит третья мелодия дневника: нетленность эфемерных произведений танца. Есть глубокий смысл в пристрастном, каждодневном интересе Петипа к цифрам сборов со спектаклей. Он гордится тем, что его балеты неизменно привлекают публику, кормят театры, становятся нерушимым памятником их создателю. А это делает его бессмертным перед лицом забвения и близящейся кончины.

В сборнике фигурирует несколько документов из огромного «личного дела» Петипа и его семейного архива: первый контракт с дирекцией императорских театров, письма о назначении балетмейстером, переписка с Чайковским и Глазуновым, прошение о приеме в русское подданство, письмо С. Худекову с приложением наброска экспозиции «Весталки». Тут же публикуются две докладные записки Петипа и выдержки из его газетных интервью. Записки и интервью представляют исключительный интерес для понимания взглядов Петипа на искусство танца. Они звучат современно, актуально.

Так, в характеристике итальянской балерины Марии Джури мы находим удивительно простую и на редкость четкую эстетическую формулировку: «не владеет искусством живописать душевные движения». Нужно ли говорить, что таково первое требование русского балета, родившееся еще в XVIII веке. Русский балет второй половины XIX века потому и стал первым в мире, что он не пошел по пути зарубежного, который изменил содержательности ради развлекательности, искусству — ради ремесла, хореографии — ради пустых феерий, образной пластике — ради гимнастики. Примечательно, что Петипа записывает в актив русского балета использование всех ветвей сценического танца и прямо называет характерные танцы, в его время полностью отвергнутые на Западе.

Петипа высоко оценивал возможности московского балета 1897 года и даже находил у него ряд преимуществ перед петербургским. И все же, стоя на страже главных интересов русского балета, он винил москвичей в том, что они порой изменяют высоким целям искусства хореографии. Надо «на балет смотреть как на цельную пьесу, в которой всякая неточность постановки нарушает смысл и замысел автора»; москвичи же вставляли как можно больше танцев, что ведет к распаду целостности художественного произведения.

Петипа отнюдь не считает балет пантомимным аналогом драматической пьесы, а имеет в виду балетную пьесу в том ее виде, какой приобрели его лучшие спектакли 90-х годов. Заметим, что Петипа говорит в интервью об авторской концепции, органически связывая ее со смыслом спектакля. Из этих же соображений он призывает охранять хореографические шедевры так же скрупулезно, как классические оперы и пьесы. В качестве доказательства Петипа приводит балет «Тщетная предосторожность» Доберваля, цельность и стилистика которого нарушены в Москве вставками инородных музыкальных номеров. Это новый тезис: он возник на основе работы Петипа с великими композиторами. Они помогли поднять его хореографию на новую ступень и обязали к иным взаимоотношениям танца с музыкой, нежели прежде.

В 90-е годы Петипа углубляет свои размышления о природе балетного спектакля. Еще недавно он утверждал, что талантливый балетмейстер должен полностью обновлять танцевальную часть старинных балетов и приводил в пример себя, поступившего так с «Тщетной предосторожностью». Теперь, на опыте создания хореографических шедевров и новых редакций балетов предшественников, он изменяет позицию в вопросе об обновлении старины, а в защиту неприкосновенности оригиналов ссылается на тот же балет Доберваля.

И в дальнейшем, вопреки чиновничьей молве о том, что Петипа будто бы «выжил из ума», он продолжает развивать мысли, родившиеся в 90-е годы. Среди разрозненных заметок, относящихся к 1907 году, мы находим драгоценную фразу. После пятидесяти лет сомнений и колебаний Петипа пришел к окончательному решению вопроса, предопределяющему выбор пути: «Перро выше Сен-Леона». И мы полностью согласны с этим выводом. В интервью Петипа 1907 года что ни фраза, то эстетическая позиция, неумирающий завет потомкам. Здесь он говорит, что сочинение танцев «компонует по музыке», то есть как бы вычитывает свой замысел из нее или, как минимум, согласовывает с ней. Петипа видит самый драгоценный дар балетмейстера в «гармонии линий» и отказывается научить этому людей, не одаренных от природы.

Материалы первых разделов сборника знакомят нас с творческой лабораторией Петипа. И прежде всего с его музыкальносценическими планами, которые отражают новые качества балетмейстерского мышления. Удивительные документы! Проекты музыки и хореографии вычерчены до мельчайших подробностей задолго до того, как в воображении композитора возникнут первые такты будущей партитуры, а балетмейстер покажет артистам первые па. Они, в частности, говорят об исключительной способности Петипа слышать и видеть в своем воображении будущий балет. Это и талант, и умение одновременно. Это — плод длительной тренировки воображения — звукового и пластического. Короче говоря, Петипа способен представить себе музыку, которой еще нет, во всех ее проявлениях — ритмо-пластику, метрику, длительность каждого эпизода, музыкальную и хореографическую форму его, звуковое сопряжение, противопоставление одного номера другому, сопоставление красок в сюите и т. д. и т. п. Таков один из основных заветов Петипа балетмейстерам-преемникам: надо знать основы музыкальной грамоты, слышать много хорошей музыки, обновлять неустанно ее запасы в своей памяти, уметь использовать их в проектах будущего балета.

Петипа не был первооткрывателем таких музыкально-сценических планов, он всего лишь развивал традицию, освященную веками. Но к началу работы с Чайковским и Глазуновым он все шире и детальней разрабатывал «заказы». Чем выше был талант композитора, тем сильней разыгрывалось воображение Петипа, тем больше пожеланий он предъявлял в своем «заказе». Насколько ценил это Чайковский, видно из его желания написать на титульном листе клавира «Спящей красавицы» — «сочинение Чайковского и Петипа».

Композиторы XX века долгое время утверждали, что предварительные заказы сковывают свободу творчества музыканта, превращая его из хозяина произведения в слугу балетмейстера. Следует подчеркнуть, что виной тому нередко были сами хореографы, которые или не желали создавать развернутые проекты, или не были способны это делать. Во всяком случае практика постепенно дезавуировала притязания композитора на диктатуру в балете, а отдельные удачи лишь подкрепили правоту тех, кто стоял за равноправие объединения композитора и балетмейстера, — без «слуг» и «господ». Публикуемые проекты Петипа, претворенные в образы балетов Чайковского и Глазунова, были и всегда будут классическим наставлением к действию как для хореографов, так и для музыкантов.

Первая часть книги увенчивается едва ли не самым интересным и практически ценным для нас — фрагментами постановочных «дел» Петипа. Готовясь к созданию нового спектакля, Петипа не только набрасывал план-заказ для музыканта. Он начинал с материалов, нужных ему как постановщику: делал выписки из книг, изобразительных источников, зарисовывал возникшие в его воображении мизансцены, группы, позы, составлял списки возможных исполнителей, делал заметки о принципах постановки и т. п. Пестрые разрозненные материалы нескольких «дел», отобранные для публикации, труднодоступны читателю. Поэтому мы делаем попытку расшифровать и прокомментировать разрозненные заметки, чтобы дать некоторое общее представление о балетмейстерском замысле Петипа и путях его воплощения. Эту кропотливую, тонкую, во многом беспрецедентную работу блестяще проделал ветеран театра Петипа — старейший советский балетмейстер Ф. Лопухов. В своих комментариях к материалам он успешно показывает живую авторскую мысль, помогает понять технологию танца Петипа, представить себе контуры его хореографических образов. Благодаря многочисленным зарисовкам Петипа, а отчасти и Лопухова, публикуемые материалы становятся пособием для изучения балетмейстерского искусства. Они, несомненно, будут полезны в предстоящих возобновлениях и новых постановках спектаклей классического наследия.

Во второй части сборника публикуются не изданные ранее воспоминания. Поэтому здесь отсутствуют мемуары А. Вагановой, Ф. Лопухова, М. Фокина. Исключение сделано для воспоминаний Е. Вазем, которые приводятся по рукописному тексту, существенно отличающемуся от уже напечатанного именно в том, что касается Петипа. Отсутствуют также воспоминания И. Кшесинского и Р. Дриго, содержащие лишь некоторые детали творческой деятельности хореографа.

Включены заметки Л. Егоровой о репетиции с Петипа, текст лекции Т. Карсавиной, посвященной великому хореографу, и фрагменты ее статей из английского журнала «Дансинг Таймс», реплики С. Григорьева и Е. Гердт, проливающие свет на некоторые моменты деятельности Петипа, превратно истолкованные директором императорских театров В. Теляковским.

Из зарубежной мемуарной литературы о Петипа, принадлежащей перу его сослуживцев, в сборник вошли соответствующие фрагменты книги Н. Легата.

Не включены воспоминания «из вторых рук» — внучки хореографа Нининой, записанные А. Плещеевым, и О. Преображенской, в литературной обработке артистки балета Н. Тикановой (Тихоновой), а также мемуары Э. Чекетти, изобилующие вымыслами, книга М. Кшесинской, не содержащая чего-либо ценного для темы «Петипа».

Воспоминания неравноценны по материалу, по авторскому почерку, по степени достоверности. Здесь даются порой самые разноречивые сведения и оценки. Сказываются вкусы, симпатии, степень близости к Петипа, наконец, уровень возможностей того или иного автора.

В воспоминаниях имеются ощутимые разночтения. Одни утверждают, что Петипа был демократичен, другие — высокомерен. Одни считают, что он заботился об актерах, другие — что он был равнодушен к их участи. По мнению одних, Петипа не терпел критики и не принимал чужих советов, по мнению Других — он охотно пользовался любым дельным подсказом. Для одних он остался навсегда французом, для других — давно сделался русским человеком, хотя и плохо говорил по-русски.

Привести эти разночтения к единому знаменателю невозможно, ибо за ними стоят противоречия жизни и деятельности самого Петипа.

Снова, как в дневнике, меньше — в мемуарах, мы видим в одном Петипа как бы двух людей, неразрывно связанных. Солиста его императорского величества, верного придворного увеселителя — и художника, тяготившегося прихотями начальства, а порой выходившего из повиновения. Чуть ли не раба традиций и замечательного их обновителя. Оглядывающегося назад и провидящего будущее. Циника и простака. Самовлюбленного и сомневающегося. Борющегося против забвения памяти учителей и одновременно заменяющего их имена на афишах своим. Убежденного в том, что в обществе его времени все покупается и продается, но искренно возмущающегося тем, что ему приходится за все платить. На каждом шагу проявляется эта двойственность и противоположность: в жизни и на сцене, в заурядных балетах и в выдающихся, где меньше, где больше. В этом власть эпохи, общества, среды, условий творчества в императорских театрах, формировавших характер Петипа.

Стоит только это понять, как из отдельных штрихов и черточек сложится, пусть пунктирно, облик художника, возвышающегося над своими собратьями по профессии, человека удивительной судьбы, достигающего вершины творчества в том возрасте, когда подавляющее большинство людей уже не в состоянии активно работать.

Эта особенность творческой биографии Петипа находится в прямой связи с биографией всего русского балетного театра. В конце XIX века балет, неразрывно связанный с движением художественной культуры России, преодолел прежнее отставание, достигнув высшего расцвета в спектаклях Петипа и Л. Иванова 90-х годов. Потому-то путь самого Петипа столь извилист. В нем взлеты соседствуют с падением, открытия нового — с возвращением вспять, повторением пройденного.

Большинство мемуаристов и биографов Петипа не понимало закономерности творческого пути великого хореографа и потому не могло дать правильных оценок его наследия.

Взять, к примеру, балет «Млада». О нем нелестно отзываются историки балета и соратники хореографа. На самом же деле работа над «Младой», длившаяся с перерывами десять лет (1869-1879), незаметно для современников открыла новые ресурсы художника танца и способствовала удаче других балетов, сделанных в эти годы. Если бы не эта «неудача», вряд ли бы Петипа создал свой хореографический шедевр — «Баядерку», избавив ее от ряда недостатков, свойственных «Младе». Не случайно в этих произведениях так много перекличек.

Летописцы балета, вплоть до близких Петипа людей, винили его в том, что в 90-е годы он изменил замечательным традициям прошлого и пошел по пути насаждения бессодержательных балетов-феерий. Обвинение серьезное, кажущееся обоснованным.

Действительно, среди новинок Мариинского театра этого времени балеты-феерии заняли ведущее место. «Талисман», «Спящая красавица», «Золушка», «Синяя борода», «Волшебное зеркало» — наиболее монументальные спектакли этого жанра. Между тем Петипа пользовался каждой возможностью для того, чтобы по-прежнему метать громы и молнии в феерию, считая, что она дискредитирует и губит хореографическое искусство. Нет ли в этом разногласия слов и дел Петипа?

Феерия уже давно заполонила все театры Западной Европы и действительно растлевала хореографическое искусство, способствуя его деградации. В 80-е годы феерии решительно вторглись и па русскую балетную сцену, они ставились в императорских театрах, в летних театриках Петербурга и Москвы, где их исполняли приезжие итальянские балерины. Феерия стучалась в двери балета Мариинского театра, которые пытался держать закрытыми Петипа. Но сопротивление его мало-помалу слабело: перед волей хозяев во главе с царем он был бессилен.

Оставался только один выход — уступить натиску. Идти на новшества, чтобы отстоять самое дорогое и заветное. По видимости удовлетворить требования, чтобы по существу их отвергнуть. Так возникла двойственность, казавшаяся капитуляцией, хотя то был маневр Петипа — сознательный или безотчетный, еще не вполне ясно. Восставая против феерий, подменяющих танцевальное содержание спектаклей зрелищной развлекательностью, Петипа никогда не отказывался от неотъемлемой части сказочного балета — феерического элемента, по-своему способствующего изложению действия, раскрытию образов. Не всегда ему удавалось идти на уступки моде с пользой для дела. Дорого обошлись компромиссы в «Золушке», «Синей бороде» и «Волшебном зеркале». Но в конечном счете этой ценой он заплатил за новые победы. «Спящая красавица» стала событием в жизни русской художественной культуры. По монументальности и многообразию лирического содержания она сделалась непревзойденным образцом танцевальной феерии. А театр Петипа в итоге возмужал, вырос, обогатился.

В «Спящей красавице» Петипа создал подлинную энциклопедию классического танца. Здесь обрели новую жизнь давно забытые находки его предшественников и современников, перефразированные, развитые Петипа в соответствии с образами спектакля и личным опытом. Многообразие танцевальных форм достигло исключительных масштабов. «Спящая красавица» является одним из редких образцов труднодостижимой на практике гармонии, целостности, единства слагаемых спектакля. А это своего рода идеал художественного творчества.

Однако ошибается тот, кто в перечисленных достоинствах видит главный источник великой силы этого произведения, его сценической вечности. Они лишь отражают скрытую в глубине суть вещей, они скорее следствие, чем причина. Большое искусство балета не в умении складывать па в танцевальные фразы и периоды, не в демонстрации чудес гимнастической натренированности человеческого тела, не в монументальных зрелищах, предлагающих разнообразие впечатлений, не в сценической иллюстрации элементарных фактов, ситуаций и т. п. Как и другие искусства, балет — отрасль человековедения. Подобно лучшим творениям искусств, «Спящая красавица» рождена «волнениями века», оплодотворена размышлениями художника об окружающей действительности. За бесхитростными ситуациями сказки Перро скрывается нечто неизмеримо большее. Недаром знаток творчества Чайковского и его почитатель Г. Ларош считал «Спящую красавицу» наряду с «Пиковой дамой» высшим выражением в музыке России 80-х годов.

Исповедью горячего сердца назвал классический танец его великий мастер А. Бурнонвиль. По самой своей природе балет призван воспевать радость бытия, передавать в мельчайших оттенках всю гамму чувств человека, охваченного счастьем жить на земле, любить, созидать окружающий мир. Такова лейттема произведений Петипа. В воспевании радости бытия главный источник силы его творчества, «Спящей красавицы», быть может, больше других. Поэтому, в частности, Петипа лишил Карабосс равных прав с феей Сирени. Карабоссы вообще не могли стать главными действующими лицами произведений Петипа. Он был убежден, следуя заветам классиков хореографии, что балетное искусство лучше всего передает борьбу добра со злом и хуже всего — борьбу зла с добром. Таково не личное пристрастие, не парадокс, а урок истории. Может быть, им следовало бы руководствоваться и сегодня. И может быть, посвящая свое творчество любви, как великой созидательной силе жизни, любви торжествующей, Петипа был уже не так далек от истины применительно к балету всех времен и народов.

Как-то Блок обронил вещую фразу: «Россия принесла Европе здоровье». Ту же мысль высказал Фокин, увидев на склоне лет отрывки из «Спящей красавицы» в Западной Европе. «Публика приветствует каждый номер, как откровение красоты! Я сам испытывал в душе какой-то праздник», поняв разницу «между здоровым и красивым искусством Петипа и заумными, извращенными балетами новейшего «модернизма».

Каждый балетмейстер, как бы он ни воспринимал «Спящую красавицу» с точки зрения своих устремлений, как бы ни хотел спорить с ее создателем, творит, сам того не подозревая порой, под впечатлением этого удивительного произведения.

Желая услышать мнения о Петипа балетмейстеров наших дней, редакционная коллегия обратилась с просьбой высказаться к семидесяти советским и иностранным постановщикам. К сожалению, некоторые из них не откликнулись ни на это предложение, ни на разосланную анкету. В сборник вошли наиболее интересные, развернутые ответы.

Предоставляя слово балетмейстерам различных стран, течений, формаций, вкусов, почерков, мы, конечно, не ожидали от них полного тождества мнений по вопросам, связанным с наследием Петипа. В нашей и иностранной печати продолжаются и даже разгораются споры о том, сохранять ли старинные спектакли в неприкосновенности, изменять ли их частично или делать заново, лишь вдохновляясь хореографическими мотивами их создателя? Единого ответа на этот вопрос, по-видимому, не существует. Нет его и в статьях балетмейстеров, публикуемых нами. Только практика в состоянии разъяснить этот вопрос с исчерпывающей доказательностью. Да и то сомнительно, чтобы ответ был однозначным. Слишком уж многозначно наследие Петипа. Разногласия неизбежны и в чем-то полезны, как полезен всякий творческий спор, если он основан на глубоком уважении к предмету обсуждения, на заботе о развитии искусства в неразрывной связи с традициями. Поэтому нет надобности специально разъяснять, что все суждения в статьях балетмейстеров отражают лишь точку зрения авторов. Редакционная коллегия сборника не может их полностью разделять.

Статьи разнотипны. Одни оценивают сделанное Петипа в плане сегодняшних задач хореографического искусства. Другие анализируют отдельные композиции Петипа. И это полезно: ведь по существу лучшие балеты наследия остаются в большинстве неизученными с точки зрения балетмейстерского творчества. Одна лишь книга Ф. Лопухова «Пути балетмейстера» и Две-три работы искусствоведов пока что посвящены упомянутым проблемам. Между тем без аналитических работ наша литература не может вооружить мастеров танца знанием и пониманием хореографического наследия, помочь новичкам овладеть профессией балетмейстера. В этом свете интересна статья П. Гусева, посвященная скрупулезному анализу хореографии пролога «Спящей красавицы». Автор статьи ратует за бережное сохранение танцевальных шедевров, подвергает критике укоренившиеся привычки исправлять, совершенствовать классиков.

Заслуживает особого внимания и статья Б. Нижинской. Балерина показывает на собственном примере, какую эволюцию прошли за минувшие десятилетия взгляды артистов и балетмейстеров на Петипа, на традиции наследия. Со школьной скамьи Б. Нижинская, как и большинство ее сверстников, была настроена критически к творчеству Петипа. Молодым артистам претило обилие ветшающего, отмирающего в спектаклях минувшего века. Их не устраивало оформление балетов, явно устаревшее в условиях, когда торжествовала живопись Коровина, Головина, Бакста, Бенуа, Рериха. Они с удивлением обнаруживали косность и инертность балетной среды, далекой от происходящего в современном искусстве, равнодушие некоторых старых артистов к работе над образом. Они не принимали служебной музыки Пуни, Минкуса и других «звукооформителей» спектаклей прошлого. И за всем этим не могли порой разглядеть живого, непреходящего, блистательного в театре Петипа. Понимание этого пришло значительно позже. За минувшие десятилетия решительное неприятие Петипа сменилось полным признанием жизнеспособности и актуальности его творчества. Такая эволюция взглядов типична. Ее проходят сейчас многие критически мыслящие балетмейстеры Запада.

В 20-30-е и даже в 40-е годы считалось, что «век нынешний и век минувший» находятся в непримиримой вражде друг с другом, принципы классического искусства безнадежно устарели, а балеты Петипа принадлежат прошлому. Жизнь доказала обратное. Произведения Петипа повсюду завоевали ведущее место. Конечно, одно дело любоваться музейной стариной и другое — исходить из нее в сегодняшней практике. Прогрессивные балетмейстеры чаще склоняются к последнему. А это влечет за собой коренной пересмотр отношения к заветам Петипа.

Авторы сборника признают непреходящее их значение. Они разделяют убеждение в том, что Петипа — мудрый советчик и друг балетмейстеров XX века. В этом величайшая победа над модернистскими тенденциями. Об этом прямо или косвенно говорят все. Признавая заветы великого хореографа, советский балет черпает новые силы, учится у Петипа, вместе с ним утверждая во всем мире нетленные традиции классического искусства.

Ю. Слонимский