

УДК 792.8

К ВОПРОСУ О БАЛЕТЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Б. Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

² Российский институт театрального искусства — ГИТИС, М. Кисловский переулок,
д. 6, Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена такому явлению, как балет для детей. Автор классифицирует его, выявляя несколько смысловых групп. Во-первых, это балет, исполненный детьми, во-вторых, балет, поставленный для детей. В первой группе рассматриваются такие разновидности спектакля, как детский балет, являющийся развлечением для взрослых (это более раннее явление), детский балет как часть образования и балет, исполненный детьми для детей. Во второй группе автор отмечает балет, «осознанный» как детский (но изначально им не являвшийся), и балет, специально созданный для детей (и исполненный на театральной сцене взрослыми танцовщиками). Последовательно рассматривая каждую из указанных групп постановок, автор подтверждает высказываемые тезисы примерами постановок и цитатами из исследований и критических статей.

Ключевые слова: балет, танец, детский балет, выпускной спектакль, танцовщик.

TO THE QUESTION ABOUT BALLET FOR CHILDREN IN THE HISTORY OF DOMESTIC CHOREOGRAPHIC ART

Grutsynova A. P.^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation.

² Russian Institute of Theatre Arts "GITIS", 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to such a phenomenon as ballet for children. The author classifies this phenomenon, identifying several semantic groups. Firstly, it is a ballet performed by children, and secondly, a ballet staged for children. The first group deals with such types of performance as children's ballet, which is entertainment for adults (this is an earlier phenomenon), children's ballet as

part of education, and ballet performed by children for children. In the second group, the author notes a ballet «perceived» as a child's (but not originally), and a ballet specially created for children (and performed on the stage by adult dancers). Sequentially examining each of these groups of productions, the author confirms the stated theses with examples of productions and quotes from research and critical articles.

Keywords: ballet, dance, children's ballet, graduation performance, dancer.

Проблема балета для детей, в полной мере осознанная уже в XX веке, не раз привлекала внимание исследователей [1; 2]. Однако следует признать, что осознание такого определения, как «балет для детей», на первый взгляд не оставляет возможности разнообразных трактовок — это балет, показываемый специально для аудитории определенного возраста. Однако если вдуматься, то придется признать, что подобное определение таит в себе множественность смыслов. Более того, часть из трактовок осталась в прошлом, а то, что перешло в наше время, далеко не всегда нами осознается.

Попробуем же разобраться в том, какие возможные трактовки предоставляет нам «балет для детей». В первую очередь, следует точно разграничить два противоположных варианта его понимания. «Балет для детей» — это:

1. Балет, исполненный детьми.
2. Балет, поставленный для детей.

И следует признать, что это абсолютно разные явления.

До XX века балета, который бы ставился исключительно для детской аудитории, не существовало, как не существовало, например, понятия детской одежды. Когда ребенок выходил из условного «младенческого» возраста (примерно лет с трех), его начинали одевать как взрослого, только маленького роста, к нему относились как к взрослому и предъявляли соответствующие требования к поведению. Фасоны, мода, ткани — все было практически таким же, как у взрослых. Многочисленные подтверждения тому — сохранившиеся портреты (например, портреты инфанты Маргариты-Терезы пера Д. Веласкеса, 1653, 1655, 1656) или портрет шестилетнего В.-А. Моцарта, написанный П.-А. Лоренцони, 1762).

До XX века не было и специального музыкального театра (или специально созданных музыкальных спектаклей) для детей. Всё, что было связано с ребенком (одежда, правила поведения, обязанности и пр.) не предполагало какого-то особенного подхода. Поэтому к нему относились как к взрослому. О возможности (или необходимости) создания именно детского музыкального театра никто не задумывался, как не задумывались, например, о создании музыкального театра для пожилых людей.

Однако если мы действительно возьмемся за систематизацию этого явления (а, вернее, как уже было сказано выше, этих двух явлений), то окажется, что в процессе его существования появлялись самые разнообразные смысловые «разветвления» (см.: рис.).

БАЛЕТ ДЛЯ ДЕТЕЙ



Рис. Классификация явления «балет для детей»

Начать следует с первого (по хронологии возникновения) явления — *балета, исполненного детьми*. Как ни странно, в нем тоже можно найти разные стороны:

1.1. Балет, исполненный детьми, как развлечение для взрослых.

1.2. Балет, исполненный детьми, как часть образования.

1.3. Балет, исполненный детьми для детей (впрочем, этот вариант является, скорее, изобретением XX века и отчасти сомкнется с другим типом балетного спектакля, о котором речь пойдет ниже).

Теперь же подробнее рассмотрим каждый из обозначенных нами вариантов.

Балет, исполненный детьми как развлечение для взрослых, явление довольно старое, возникшее не в XIX веке. Оно активно развивалось, предоставляя исследователю возможность снова предложить и его краткую категоризацию:

1.1.1. Исполнение детьми отдельных танцев, как в спектаклях, так и в концертных программах.

1.1.2. Исполнение детьми целых спектаклей (что происходило в гораздо более ограниченном количестве случаев).

Иногда эти категории смыкаются с проблемой постановок балетов как части образования. Рассмотрим эти категории чуть подробнее.

1.1.1. Традиция приглашать танцевально-одаренного «милого» ребен-

ка для того, чтобы тот позабавил своим искусством, например собравшийся кружок просвещенных дам, существовала довольно давно. Здесь можно вспомнить историю знаменитой М. Камарго, которая начинала свою исполнительскую карьеру именно так — в весьма юном возрасте танцуя в дамских салонах. Танцы для заинтересованной публики исполняла (вместе со своим братом) и другая танцовщица того же XVIII века — М. Салле. Эта детская пара была своего рода пикантной подробностью спектаклей труппы их собственного дяди, Ф. Муалена.

Постепенно подобные «самодеятельные» развлечения отступали в тень, и практика «ученых» танцев, которую демонстрировали талантливые дети, начала уходить в область балетного театра. Но традиция полностью не исчезла.

В этой связи можно вспомнить, например, историю русской танцовщицы XIX века Н. Богдановой. Она, будучи ученицей и протеже А. Сен-Леона, получила хореографическое образование и добилась первых значительных театральных успехов не в России, а во Франции. История этого исполнительства началась еще в детстве, когда ее отец К. Богданов (режиссер московской балетной труппы), оценив дарования своих детей (Надежды, Николая — также будущего танцовщика, Александра, который станет скрипачом и дирижером, и Татьяны), отправился с ними в гастрольную поездку по провинции. Семья посетила Ярославль, Кострому, Калугу, Тулу, Курск, чуть позже — Одессу, Николаев, Севастополь, Киев. И везде «юная танцовщица имела большой успех, исполняя фрагменты романтических балетов “Сильфида”, “Пери”, “Дева Дуная”» [3, с. 303]. Таким образом, основной интерес этого «аттракциона» составляло исполнение детьми эпизодов из «взрослых» спектаклей.

Надо сказать, что в XIX веке, кроме подобных примеров «семейных» гастролей, существовали и так называемые «малолетние» или «детские» труппы, активно гастролировавшие как в западной Европе, так и в Америке. Если полистать прессу того времени, то можно встретить характерные сообщения: «Малолетняя труппа Каstellи дает балет *Черный остров*, в котором крошечная будущая Тальони отличается как нельзя больше» [4, с. 327]. Однако наибольшую известность получила австрийская труппа госпожи Вейс, которая активно гастролировала, производя необычайный эффект на зрителей. Например, в середине 1846 года «Северная пчела» писала, что «известная труппа Венских танцовщиц, которою дирижирует г-жа Вейс, находится теперь в Лондоне и восхищает публику Дрюриленского Театра» [5, с. 522]. Судя по тем же отзывам, танцевала эта труппа, как правило, постановки самой Вейс. Отчасти это подтверждает и еще одна заметка, в которой говорилось, что «преlestные танцы малюток, в первом действии балета *Пакита* суть не что иное, как один из балетов г-жи Вейс!» [6, с. 138].

Сюда же следует отнести практику появления в репертуарных балетах

детей как исполнителей отдельных номеров (уже в начале существования петербургской театральной школы, «ученики Ланде с успехом участвовали в протокольных придворных зрелищах» [7, с. 49]). С одной стороны, она была несомненной частью образования, так как появлялись такие «детские» фрагменты (прежде всего в новых спектаклях) не случайно. Но, с другой, являясь неотъемлемой частью цельного спектакля, они естественным образом перерастали свое исключительно методическое назначение. Чаще всего такие номера в своих балетах предусматривали хореографы, одновременно работавшие и в театре, и — как педагоги — в каком-либо учебном заведении (например, Ш.-Л. Дидло, А. Бурнонвиль, М. Петипа). Благодаря такому авторскому решению воспитанники получали необходимую сценическую практику не только в учебных спектаклях на школьной сцене, но и на сцене «казенных» театров, исполняя кордебалетные номера, ансамбли или даже небольшие роли во «взрослых» балетах.

1.1.2. Как уже говорилось, кроме отдельных номеров или фрагментов постановок, дети могли исполнять и целые балеты. Например, уже упомянутая Н. Богданова во время своих гастролей в Одессе танцевала не только фрагменты спектаклей, но и «выступила в главных ролях балетов “Жизель, или Вилисы” и “Пахита”» [3, с. 303]. Впрочем, такие примеры можно встретить гораздо реже, чем примеры исполнения отдельных номеров тех же самых балетов.

Как бы то ни было, каждое из таких выступлений было связано с исключительной направленностью на привлечение максимального внимания взрослой аудитории и нередко имело своей целью привлечь более широкую публику, а, значит, увеличить сборы от подобных спектаклей. Об этом (как о само собой разумеющемся результате работы) писала и пресса, когда, например, в отзыве на выступление уже упомянутой труппы г-жи Вейс, указывала, что «в Брюсселе она [Вейс. — А. Г.] собрала очень много денег» [9, с. 33].

1.2. Балет, исполненный детьми, как часть образования — это явление, уже отчасти упоминавшееся (например, в отношении исполнения фрагментов «взрослых» балетов). Однако на самом деле подобная традиция представляет собой гораздо более широкий спектр возможностей. И возникла она практически с началом хореографического образования.

В данном случае тоже следует разграничить две разновидности такого балета:

1.2.1. Выпускные спектакли.

1.2.2. Спектакли в исполнении воспитанников.

Кратко рассмотрим оба варианта, так как они, несмотря на свою близость, не идентичны.

1.2.1. Выпускные спектакли в истории отечественного хореографического образования появились раньше балетов в исполнении воспитанников,

что вполне объяснимо. Выпускной спектакль (от возникновения театральных школ и до наших дней) нес в себе строго очерченную конкретную задачу: продемонстрировать достижения, которых достигли те, кто прошел полный курс обучения, показать их в разнообразных жанрах и формах. Кроме того, предназначался он опять-таки для взрослых (как специалистов, так и балетоманов), каждый из которых выносил после него что-то свое. Специалисты оценивали возможности и способности выпускников (в соответствии с чем, те выпускались в труппу на разные «положения»), балетоманы старались угадать, кто из нового поколения танцовщиц и танцовщиков в ближайшем будущем станет «звездами» труппы. Именно потому спектакли, которые ставились в училище для этих случаев, подчинялись определенным правилам. Они должны были создаваться в традиционных жанрах, близких к привычным спектаклям «казенной» сцены: мифологическом (как ни странно, не только в доромантическую эпоху, но и много позже) или романтическом. Весьма показательна в этом отношении история с выпускным спектаклем «Ацис и Галатhea», который в 1905 году ставил М. Фокин. Он, вдохновленный выступлениями А. Дункан, хотел сделать спектакль на античную тему в духе свободной пластики, тогда как «инспектор, узнав о выдумке молодого преподавателя, обязал его ставить танцы в положенном жанре» [10, с. 203]. Хотя бы отчасти воплотить свой замысел Фокин смог только в танце фавнов, который исполняли младшие воспитанники, также участвовавшие в постановке.

Схожими задачами руководствуются и современные учебные заведения, осуществляющие постановки выпускных спектаклей. Ныне для таких целей, как правило, не создаются новые (пусть и обреченные на короткую сценическую жизнь) балеты, а выбираются уже хорошо известные постановки, нередко становящиеся своего рода «выпускным символом» того или иного учебного заведения («Фея кукол», «Тщетная предосторожность» и тому подобное). Ранее, например, в 1930-е годы, в качестве подобных спектаклей показывали балеты с более «детскими» темами. Например, в 1934 году выпускным спектаклем Ленинградского хореографического училища была «Фадетта» Л. Лавровского, там же в 1939 году эту роль (помимо «Шопенианы» и «Дивертисмента») сыграло второе действие балета «Том Сойер» (его либретто принадлежало студенту третьего курса балетмейстерского отделения Ленинградского училища, будущему известному хореографу Б. Фенстеру, и постановка — ему же, в сотрудничестве с Б. Малисом). В Московском хореографическом училище в 1937 году показали балет «Аистенок» в постановке А. Радунского.

1.2.2. Спектакли в исполнении воспитанников, как кажется, представляют собой практически идентичное явление, однако, это не совсем так. В данном случае подобные постановки осуществлялись не в выпускном классе

и не несли на себе столь узкой, в некотором смысле, сугубо прикладной функции — показать танцовщиков, которые в ближайшее время пополнят труппы. Они были несомненной частью образования, но не решали строго очерченных задач.

Одним из первых педагогов, кто начал время от времени показывать на большой «казенной» сцене спектакли в постановке воспитанников, был К. Лашук, который, помимо собственного исполнительства, занимался и педагогической деятельностью в стенах Петербургского театрального училища. Плещеев писал, что К. Лашук оказался первым, кто «начал ставить на школьной сцене спектакли» [8, с. 134].

Автор «Театрального альбома» писал об этом удивительном для того времени явлении следующее: «Свободные часы Лашук посвящал на обучение воспитанников Театрального училища. И тут действовал он с обыкновенным своим усердием; учительская заботливость его не знала пределов. Иначе и быть не могло с человеком, который вполне посвятил себя искусству своему и имел о нем высокое понятие. Стараниями его были монтированы балеты, иггранные малолетними воспитанниками и воспитанницами театрального училища. Эта новость, невиданная в Петербурге до Лашука, весьма понравилась публике. Кто знает, чего стоит поставить на сцену балет со взрослыми артистами, тот поймет, каких трудов, каких хлопот стоило Лашуку образовывать труппу из мальчиков и девочек и довести ее до невероятной степени совершенства. В этой миниатюрной труппе была своя двенадцатилетняя Тальони, был свой тринадцатилетний Лашук. Недоросли-артисты удостаивались каждый раз неподкупных, громких рукоплесканий. Разумеется, что эти рукоплескания относились не к мальчикам и девочкам, а к виновнику торжества их, к Лашуку. Он это чувствовал и понимал, и радовался успеху своих учеников, более чем своему собственному. Многие из учеников Лашука обязаны ему всем; он заставил их полюбить искусство, дав им возможность, в юных летах, почувствовать всю прелесть, все упоение успеха» [11, б. с.].

Скорее всего, первым таким балетом, исполненным воспитанниками, была «Волшебная кошка», поставленная в 1836 году, и бывшая, по словам С. Худекова, «сколком с балета “La chatte metamorphosée”, уже шедшего на парижской сцене и не имевшего там успеха» [12, с. 41]. Тот же К. Лашук пятью годами позже снова показал исполненный воспитанниками балет «Любовное зелье» (1841). В нем главная роль была отдана одиннадцатилетней Анне Прихуновой. Традиция постановки балетов учениками и ученицами театрального училища была продолжена и далее, когда в 1846 году им был поручен балет Титюса «Две волшебницы», Оставивший небольшую заметку об этом спектакле Р. Зотов писал, что «...на этот раз новый балет исполнен был воспитанниками и воспитанницами Театрального училища. Это рассадник наших будущих

Талиони и Эльслер» [13, с. 147]. Невысоко оценивая балет в целом, Зотов замечал, что «детский балет для публики не что как игрушка» [13, с. 147] (подчеркнем — под определением «детский балет» Зотов имел в виду не его сюжет и не зрительскую направленность, а именно состав исполнителей).

Подобные «игрушки для публики» будут показывать и дальше. Нельзя сказать, что они станут постоянной частью репертуара, однако, время от времени спектакли в исполнении воспитанников на театральной сцене появлялись. Это были и собственно балеты, и дивертисменты. Отзывы на эти постановки появлялись сравнительно редко и, как правило, касались их участников. Например, тот же Р. Зотов относительно исполненного в 1851 году дивертисмента писал так: «Дивертисмент из малолетних воспитанников и воспитанниц Театрального Училища не имеет нужды ни в каком описании, и мы о нем умолчали бы, хотя он выполнен был прекрасно, если бы одно соло мазурки не произвело в публике необыкновенного взрыва восторга. Маленькая Кошева танцевала это соло с такою живостью, искусством и грацией, что зрители осыпали ее самыми громкими рукоплесканиями. Поздравляем маленькую питомицу Терпсихоры с этим удивительным и замечательным успехом. Надеемся, что дальнейшее усовершенствование ее таланта подаст нам случай часто говорить о ней и на будущее время» [14, с. 389].

Такая традиция исполнения учениками завершенных спектаклей на «взрослой» сцене в XX веке стала сравнительно эпизодической (здесь можно вспомнить традиционный для Академии русского балета им. Вагановой «Щелкунчик»). Однако время от времени примеры тому появлялись. Здесь следует вспомнить о деятельности в открывшейся студии Московского театрального училища К. Голейзовского. Он ставил спектакли для учащихся как до войны, так и во время эвакуации учебного заведения в Васильурске, где он показал детский балет «Сон Дремович». В 1937 году к столетию со дня смерти А. С. Пушкина Ленинградский хореографический техникум подготовил «литературно-хореографический монтаж» [15, б. с.] «Сказки Пушкина» (как указывалось в изданной программке спектакля, исполнителями были ученики 1–4-х классов). Среди постановок второй половины XX века следует упомянуть балет Московского хореографического училища, показанный в 1965 году в постановке О. Тарасовой — «Цветик-семицветик».

Последняя группа постановок из определенного нами первого типа детских балетов, это — 1.3. Балет, исполненный детьми для детей.

Как уже говорилось, он является «изобретением» уже XX века, причем появившимся в советской, а не в русской дореволюционной или зарубежной традиции (можно сказать, что подобный жанр стал результатом новой театральной эстетики). Один из первых таких спектаклей (он был назван «детской трехактной феерией») — «Вечно живые цветы», показанный А. Горским

в ноябре 1922 года на сцене Нового театра. Большую часть его исполнителей составляли дети, взрослых артистов в нем было задействовано мало. И подобное новаторство не прошло мимо авторов критических статей, которые, в первую очередь, обращали внимание именно на то, что и на сцене, и в зрительном зале были дети. «Я давно не видел такого слаженного спектакля, такого внимательного отношения исполнителей, такого старания, — писал автор еженедельника «Зрелища». — В спектакле принимали участие и взрослые исполнители. Но за них было стыдно... Неужели они так закоснели, что даже пример *маленьких* товарищей не мог их “зажечь”, чтобы идти хотя бы в уровень с остальными исполнителями — самыми маленькими учениками и ученицами Государственного Театрального Училища. Я видел не игрушечный спектакль, обычный детский спектакль, где и спрашивать-то не с кого и нечего. Здесь был осмысленный спектакль детей, которые показали совершенно неожиданно для меня, помимо танцев, и великолепную игру, и мимику. Было все это настолько “по-настоящему”, что хочется даже отметить нескольких из них. Не говоря о главных двух исполнителях, *горевших* в течение всего хода действия, запомнились: “Верочка”, “Иван-да-Марья”, “Курилка” и, особенно, девочка лет шести, танцевавшая в одной из четырех пар (к сожалению, не знаю, какие это цветы) на лугу и давшая чрезвычайно комический “тип» [16, с. 20].

Кроме того, этот спектакль вовлекал в действие и зрителей, которые должны были не только реагировать на происходящее на сцене. В режиссерском плане Горского изначально предусматривалось прямое участие в постановке находящихся в театре детей (например: «Дети в зале играют в игру крестьян» [17, с. 184], «Кузнецы, работая, запевают песню: “Мы кузнецы”, которую должен подхватить весь зрительный зал» [17, с. 185], «С верхних ярусов раскидываются с партер гирлянды, ленты, которые дети подхватывают и перебрасывают на сцену, так что они составляют с залом одну пирамиду. Рабочий предлагает устроить шествие детей. Дети строятся и с оркестром идут в фойе. Пение “Интернационала”» [17, с. 185]).

Кроме уже упомянутых «Вечно живых цветов», в первые годы после революции появился еще ряд балетов, предназначенных для детей. «Балетные спектакли для детей, — замечала в своем исследовании Е. Суриц, — это всего лишь частичка детского театра, строительство которого начиналось в те годы, когда большое внимание уделялось всему, что имело отношение к детям» [18, с. 144]. Подобные постановки показывали и В. Рябцев, и К. Голейзовский, который в 1918 году был привлечен к деятельности детской секции Театрального Музея¹. Там он осуществил (частично — силами детей, которые занимались

¹ Театрально-музыкальная секция Московского Совета рабочих депутатов.

в его студии) свой первый такой балет — «Песочные старички». «Это был трехактный спектакль на сборную музыку, преимущественное место в ней занимали пьесы из “Детского альбома” Р. Шумана» [18, с. 158–159], сюжет же его был взят из книжки, которую читал сын К. Голейзовского. «Балет “Песочные старички” был показан несколько раз в помещении Введенского народного дома (премьера 13 октября 1918 года), затем — во многих районных клубах» [18, с. 159]. Чуть позже К. Голейзовского увлекла идея поставить балет не только для девочек, но и для мальчиков, и родился спектакль «Макс и Мориц», в котором участвовали и дети, и взрослые.

С постепенной профессионализацией этого направления балета подобные спектакли трансформировались уже в балеты, поставленные для детей-зрителей, но исполненные взрослыми танцовщиками. Впрочем, эта линия, хоть и значительно «истончившаяся», не прервалась. В качестве примера можно привести спектакли балетной студии ленинградского Дворца культуры имени А. М. Горького. Разумеется, можно относиться к этому коллективу как, к примеру, активно развивавшегося в советскую эпоху самодеятельного искусства (которое к данной теме напрямую не относится), однако, следует вспомнить, что именно для него поставил свои первые спектакли-сказки двадцатилетний Ю. Григорович — «Аистенок» (1947) и «Семеро братьев» (1948). А чуть позже там же Г. Хохловым был поставлен балет «Муха-цокотуха» (на музыку К. Исадского) — спектакль, который сохранился благодаря сделанной Ленинградским телевидением записи.

Впрочем, сейчас гораздо большего внимания удостоиваются «детские» балеты второй группы — *поставленные для детей* (то есть для детей-зрителей) *«взрослыми» труппами*. И их также можно разделить на группы:

2.1. Балет, «осознанный» как детский.

2.2. Балет, специально созданный для детей.

2.1. Балет, «осознанный» в XX веке как детский, — это самая простая категория балетов, своего рода само собой разумеющийся пример. К нему традиционно обращаются при необходимости рассмотреть детские спектакли в научной работе или при составлении соответствующего театрального репертуара. В данном случае происходит тот же процесс, что и в других искусствах (прежде всего — в литературе, во вторую очередь — в музыке). Это процесс актуализации произведения для конкретной аудитории, которая не была изначально заложена автором. В качестве примера можно привести множество литературных произведений (романы В. Скотта, Ж. Верна, А. Дюма), которые будучи первоначально сочинениями «для взрослых», постепенно в XX веке переключались в разряд детской (или, в некоторых случаях, подростковой) литературы. Тот же путь проделали, например, клавирные сочинения Й. Гайдна, фортепианные пьесы Р. Шумана и П. Чайковского и многие

другие произведения, ныне составляющие постоянный репертуар учащихся музыкальных школ.

Сходная трансформация произошла и с балетным репертуаром. В наше время все авторы, которые пишут о детских балетах, начинают свой рассказ с сочинений П. Чайковского и Л. Делиба. Совершенно естественным кажется назвать балет «Спящая красавица» «детским балетом», тем более что он не только основывается на соответствующем сюжете, но и содержит большой дивертисмент с участием разнообразных сказочных персонажей. Однако следует вспомнить, что, несмотря на участие в нем некоторого количества воспитанников (и здесь снова возвращаемся к уже рассмотренным выше «отдельным танцам детей в спектаклях» (1.1.1)), это все-таки изначально «взрослый» балет. И язвительный отзыв критика, который после премьеры замечал, что спектакль предназначается «для детей и для старичков, пришедших в состояние детства» [19, с. 3], был вызван скорее сарказмом, нежели констатацией факта рождения нового жанра, о котором еще никто не помышлял.

Еще один балет, также традиционно и безапелляционно считающийся «детским», — уже упоминавшийся выше «Щелкунчик». В нем, кроме собственно сказочного сюжета, такому отношению способствует и присутствие большого количества участвующих в действии детей, которым посвящена практически вся первая картина. Именно поэтому (а еще потому, что солистка выходила лишь в конце спектакля исключительно ради исполнения знаменитого *Pas de deux*) балет критике показался откровенно скучноватым. «Петербургская газета» 10 декабря 1892 года напечатала письмо “Старого балетомана”, где с полной серьезностью говорилось: “Позвольте мне, как старому балетоману, высказать скорбь, навеянную на меня первым представлением нового балета «Щелкунчик». Грустно мне было смотреть на все эти изящные костюмы и на затраты, сделанные на такое ничтожное хореографическое произведение” и т. п.» [20, с. 470].

Такая же ситуация сложилась с «Коппелией», также благодаря сюжету приблизившейся к детской аудитории, со «Снегурочкой» В. П. Бурмейстера (по той же причине), отчасти с «Тщетной предосторожностью». «Фея кукол» не просто преобразилась в «детский» балет, но и в свое время стала, как уже говорилось, выпускным балетом Ленинградского хореографического училища.

Не будем останавливаться на западноевропейских балетах, которые тоже могут рассматриваться как подобие детского балета (таких, например, как «Алиса в Стране чудес» К. Уилдона). Но заметим, что в некоторых случаях авторы нарочитым усложнением сюжета и сценических средств выразительности сами специально отсекают возможность двойственности трактовки (как случилось с балетом «Красавица и чудовище» Т. Маландена, который,

несмотря на сказочную основу сценария, чрезвычайно сложен для детского восприятия).

И, наконец, осталось сказать несколько слов о последней группе (2.2.) — балет, специально созданный для детей.

Следует сказать, что собственно *детским* балетом можно назвать далеко не каждый хореографический спектакль XX века, созданный на сказочный сюжет. Кажется вполне естественным причислить к этой группе балет В. Варковичского «Сказка о попе и работнике его Балде», однако стоит только познакомиться с изданным либретто, чтобы понять, что авторы таковым его не задумывали. «“Сказка о попе и о работнике его Балде”, — говорится во вступительной статье, — веселое народное танцевальное представление, русский сказочный балет-комедия» [21, с. 32]. Таким образом, речь идет о «русском сказочном балете-комедии», но совсем не о балете детском или балете для детей. В этом-то и заключается самая большая сложность категоризации «балета для детей». Это не просто спектакль на подходящий сказочный сюжет, это спектакль, который *изначально задумывался* как предназначенный для конкретной аудитории.

Возникновение его (как и балет, исполненный для детей детьми) тоже связано с развитием советского театра. Деятельность уже упомянутой детской секции ТеМуСека в 1918 году привела к идее создания детского театра. Об этой истории весьма живо и подробно вспоминала в своей книге Н. Сац [22]. Сначала это был театр Петрушки, марионеток, театр теней, то есть использовались жанры, традиционные для детских представлений, аналогичных, например, ярмарочным театрам. В следующем году «первый Детский театр [Детский театр Моссовета — А. Г.] добавил в спектакли марионеток, теней, петрушек спектакли балета для детей [22, с. 126]. Фактически именно с этих шагов начиналась история будущего Московского детского музыкального театра (под таким названием он открылся в 1964 году). Кроме того, дополнительным истоком этому начинанию послужило решение, принятия которого в 1919 году тоже добилась Сац: постановление Моссовета, по которому требовалось «один раз в неделю все билеты в Большой театр распределять бесплатно среди детей» [22, с. 123].

Благодаря этому в указанное время определяется и упомянутый нами выше процесс: появление балетов (или шире — спектаклей), поставленных для детей, но осуществленных уже сложившимися артистами.

Соответственно, к детским балетам с полным правом можно причислить постановки, напрямую связанные с деятельностью специальных театров (детских, юного зрителя и прочих) или для детской аудитории, то есть спектакли, изначально задуманные авторами таковыми. Создающиеся (или ставящиеся) на сценах этих театров балеты рассчитаны на разную возрастную

аудиторию и, соответственно, строятся по-разному. Но одно в этих балетах очевидно — они изначально нацелены на специфического зрителя. А потому предполагают простоту и ясность интриги, яркость образов, достоверность, узнаваемость и многоцветие декораций. В спектаклях для публики, возраст которой не очень велик, нередко и продолжительность действий разная: чем дольше идет балет, тем короче каждая последующая часть. И даже такая, на первый взгляд, мелочь базируется на требованиях детской психологии. Казалось бы, все это никаким образом не связано ни с проблемой балета как театрального спектакля, ни хореографии. Однако игнорирование особенностей восприятия конкретной публики (в пользу широко распространенного и поддерживаемого критикой тезиса об «авторском видении» того или иного спектакля или жанра) не приводит ни к чему хорошему.

В данном случае недостаточно просто выбрать сказочный сюжет, создать соответствующие декорации и костюмы и привлечь к исполнению хороших исполнителей. Здесь можно вспомнить, например, не вполне удачный опыт «Мойдодыра» (2012), поставленного в Большом театре. Несмотря на подобранный детский сюжет, специально написанную музыку, хорошо сделанные декорации, костюмы и прочее, спектакль не стал репертуарным и популярным среди зрителей, для которых был поставлен. Вероятно, произошло это потому, что Ю. Смекаловым детский спектакль изначально строился по образцу традиционных балетов (с большим количеством дивертисментных танцев), лишь с поправкой на сюжет и костюмы. Кроме того, его значительная, «взрослая», продолжительность также не способствовала легкости его восприятия детьми.

К сожалению, в наше время лучшими примерами подобных балетов все еще остаются постановки, созданные в XX веке — «Доктор Айболит», «Чиполлино», «Белоснежка». Остается только надеяться, что репертуар современных театров пополнится новыми спектаклями этого жанра.

В заключение следует сказать, что понятие «детского балета» предоставляет возможность гораздо большего количества собственных трактовок, чем традиционно принято считать. Некоторые из них (как, например, детский танец в качестве театрального «аттракциона» для взрослой публики) остались признаками театра прошлого, некоторые (например, жанр выпускного спектакля) продолжают развиваться. И, вероятно, эта традиция продолжится и в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1988. 217 с.

2. Рыжкова А. С. Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930–60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2014. 217 с.
3. Красовская В. М. Танцовщица Надежда Богданова // Ученые записки Государственного научно-исследовательского института театра и музыки. Т. I. Л. 1958. С. 295–322.
4. Парижские театральные новости // Северная пчела. 1838. № 82. С. 327.
5. Смесь // Северная пчела. 1846. № 131. С. 522.
6. Смесь // Северная пчела. 1848. № 35. С. 138.
7. Филановская Т. А. История хореографического образования в России. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. 320 с.
8. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 576 с.
9. Журнальная мозаика // Северная пчела. 1845. № 9. С. 33.
10. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 656 с.
11. Карл Лашук // Театральный альбом. Тетрадь 2. 1842. [б. с.].
12. Худеков С. Н. История танцев. Ч. 4. Пг.: типография «Петроградской газеты», 1918. 309 с.
13. Р. З. [Зотов Р. М.] Две волшебницы, балет в двух действиях, соч. балетмейстера Г. Титюса; новая музыка Константина Лядова. (Представлен воспитывающимися в Театральном Училище) / Петербургские театры // Северная пчела. 1846. № 37. 14 февр. С. 147.
14. Р. З. Театральная хроника / Пчёлка // Северная пчела. 1851. № 98. 3 мая. С. 389.
15. 15. Сказки А. С. Пушкина. Литературно-хореографический монтаж в 3-х частях. Л.: ЛГХТ, 1937. [б. с.].
16. Ник. Живые цветы / Новый театр // Зрелища. № 12. 14–19 ноября. С. 20.
17. А. Горский. Режиссёрские планы представления «Вечно живые цветы» // Балетмейстер А. А. Горский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 182–185.
18. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. 357 с.
19. «Спящая красавица» (Новый балет) // Петербургская газета. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
20. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб. 2008. 688 с.
21. Вайнкоп Ю. Я. М. И. Чулаки и его балет «Сказка о попе и о работнике его Балде» // Сказка о попе и о работнике его Балде. Балет [в 4 актах по мотивам сказки А. С. Пушкина]. Л.: Центр. театрал. касса Упр-ния по делам искусств

Ленгорисполкома, 1941. С. 3–32.

22. Сац Н. И. Новеллы моей жизни Автобиографическая проза. М.: Эксмо-пресс, 2001. 607 с.
23. А. Луначарский. Вопросы, поставленные комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу Детского театра // Игра. 1918. № 1. С. 3–4.

REFERENCES

1. Sizova L. V. Detskie balety` sovetskix kompozitorov v sisteme zhanrov muzy`ki dlya de-tej: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1988. 217 s.
2. Ry`zhkova A. S. Baletny`j spektakl` dlya detej na scene Bol`shogo teatra v postanovkax Moskovskogo xoreograficheskogo uchilishha perioda 1930–60-x godov: e`stetika, xudozhestvenny`e sredstva, texnika ispolneniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2014. 217 s.
3. Krasovskaya V. M. Tanczovshhiczha Nadezhda Bogdanova // Ucheny`e zapiski Gosudarstvennogo nauchno-issledovatel`skogo instituta teatra i muzy`ki. T. I. L. 1958. S. 295–322.
4. Parizhskie teatral`ny`e novosti // Severnaya pchela. 1838. № 82. S. 327.
5. Smes` // Severnaya pchela. 1846. № 131. S. 522.
6. Smes` // Severnaya pchela. 1848. № 35. S. 138.
7. Filanovskaya T. A. Istoriya xoreograficheskogo obrazovaniya v Rossii. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2016. 320 s.
8. Pleshheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2009. 576 s.
9. Zhurnal`naya mozaika // Severnaya pchela. 1845. № 9. S. 33.
10. Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Xoreografy`. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2009. 656 s.
11. Karl Lashuk // Teatral`ny`j al`bom. Tetrad` 2. 1842. [b. s.].
12. Xudekov S. N. Istoriya tancev. Ch. 4. Pg.: tipografiya «Petrogradskoj gazety`, 1918. 309 s.
13. R. Z. [Zotov R. M.] Dve volshebnycy, balet v dvux dejstviyax, soch. baletmejstera G. Tityusa; novaya muzy`ka Konstantina Lyadova. (Predstavlen vospity`vayushhimisya v Teatral`-nom Uchilishhe) / Peterburgskie teatry` // Severnaya pchela. 1846. № 37. 14 fevr. S. 147.
14. R. Z. Teatral`naya xronika / Pchyolka // Severnaya pchela. 1851. № 98. 3 maya. S. 389.
15. Skazki A. S. Pushkina. Literaturno-xoreograficheskij montazh v 3-x chastyax. L.: LGXT, 1937. [b. s.].
16. Nik. Zhivy`e czvety` / Novy`j teatr // Zrelishha. № 12. 14–19 noyabrya. S. 20.
17. A. Gorskij. Rezhissyorskije plany` predstavleniya «Vечно zhivy`e czvety`» //

- Baletmeister A. A. Gorskij. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2000. S. 182–185.
18. *Suricz E. Ya. Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty`x godov. Tendencii razvitiya. M.: Iskusstvo, 1979. 357 s.*
 19. «Spyashhaya krasavicz» (Novy`j balet) // *Peterburgskaya gazeta. 1890. № 3. 4 yanvary. S. 3.*
 20. *Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. SPb. 2008. 688 s.*
 21. *Vajnkop Yu. Ya. M. I. Chulaki i ego balet «Skazka o pope i o robotnike ego Balde» // Skazka o pope i o robotnike ego Balde. Balet [v 4 aktax po motivam skazki A.S. Pushkina]. L.: Centr. teatral. kassa Upr-niya po delam iskusstv Lengorispolkoma, 1941. S. 3–32.*
 22. *Sacz N. I. Novelly` moej zhizni Avtobiograficheskaya proza. M.: E`ksmo-press, 2001. 607 s.*
 23. *A. Lunacharskij. Voprosy`, postavlennyy`e komissariatom narodnogo prosveshheniya teat-ral`no-pedagogicheskoy sekcii i podotdelu Detskogo teatra // Igra. 1918. № 1. S. 3–4.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru