

ПОСТАНОВКИ СТУДИИ «ДРАМБАЛЕТ» 1920-Х ГОДОВ

*Белова Е. П.*¹

¹ Московская государственная академия хореографии, ул. Фрунзенская 2-я, д. 5, Москва, 119146, Россия.

В статье рассматривается деятельность объединения «Драматический балет», существовавшего в Москве в 1920–30-е годы, и прежде всего — его спектакли, созданные во второй половине 1920-х годов: «Война игрушек» на музыку Ф. Шумана, концертные программы «Игры в танцах» и «Спортивные танцы» (балетмейстер А. М. Мессерер), «Иван-маляр и четыре франта» Ю. С. Милютин (балетмейстер Н. А. Глан), «Мурзилка и Мазилка» и «Мазилка найден!» на музыкальный монтаж из произведений Э. Грига, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Р. М. Глиэра (балетмейстер Н. А. Болотов), «Шалуны» на музыку Р. Шуберта (балетмейстер К. Я. Голейзовский). Прослеживаются основные вехи в истории студии, принципы и формы ее взаимодействия с другими современными учреждениями; формулируются основные теоретические идеи, которыми руководствовались педагоги и хореографы, работавшие в «Драмбалете».

Путем анализа материалов прессы и воспоминаний восстанавливается облик наиболее значимых постановок. Особое внимание уделяется тому, как воспринимали спектакли студии современники. Автор приходит к выводу, что деятельность студии «Драмбалет» оказала значительное влияние на формирование эстетики и направлений поисков балетного театра конца 1920–30-х годов. Особо отмечается, что с концом деятельности студии многое из опробованного в ней стало достоянием академических трупп.

Ключевые слова: мастерская «Драматический балет», Н. С. Гремина, А. М. Мессерер, Н. А. Глан, балеты для детей, Н. А. Болотов, К. Я. Голейзовский.

“DRAMATIC BALLET” PERFORMANCES OF THE 1920S

*Belova E. P.*¹

¹ BOLSHOI Ballet Academy, 5, 2-ya Frunzenskaya St., Moscow, 119146, Russian Federation.

The article examines the period of formation of the association “Dramatic

Ballet”, which existed in Moscow in the 1920s and 1930s, and, first of all, the performances created in the second half of the 1920s: “The War of Toys” to the music of F. Schumann, concert programs “Games in Dances” and “Sports Dances” (choreographer A. M. Messerer), “Ivan the Painter and Four Dandies” by Yu. S. Milyutina (choreographer N. A. Glan), “Murzilka and Mazilka” and “Mazilka Found!” for musical editing from the works of E. Grieg, A. K. Lyadova, N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, P. I. Tchaikovsky, R. M. Gliera (choreographer N. Bolotov), “Mischievous” to music by R. Schubert (choreographer K. Ya. Goleizovsky).

The article examines the activity of the association «Dramatic Ballet» which was existing in Moscow at the 1920s–30s and first of all performances created in the second half of the 1920s. The main milestones, the principles and forms of interaction with other contemporary institutions are also represented. The basic theoretical ideas by which the teachers and choreographers working in the studio were guided are formulated. On the basis of materials of the press and memoirs the shape of the most significant statements is restored. Special attention is paid to how contemporaries perceived performances of studio.

Following the results of the conducted research the author comes to a conclusion that activity of Dramatic Ballet studio had considerable impact on formation of an esthetics and the directions of search of ballet theater at the end of the 1920s–30s years. It is especially noted that from the end of studio activity a lot of things which were created there became a property of the other academic troupes.

Keywords: workshop “Dramatic ballet”, N. S. Gremina, A. M. Messerer, N. A. Glan, ballets for children, N. A. Bolotov, K. Ya. Goleizovsky.

О студии «Драмбалет», сыгравшей большую роль в студийном движении, хореографическом образовании и в расширении балетного репертуара в 1920–30-е годы, в отечественной литературе о балете фактически ничего не написано (есть только краткие упоминания). Однако история создания и этапы становления этой студии с 1918-го по начало 1940-х годов, безусловно, заслуживает внимания современных балетоведов.

Объединение «Драматический балет» зародилось в 1918 году в Москве в недрах частной студии знаменитого танцовщика Большого театра Михаила Мордкина¹. Легендарный педагог Большого театра, в прошлом известный танцовщик А. М. Мессерер, получивший первые профессиональные уроки именно в студии М. М. Мордкина, вспоминал впоследствии: «В студии многие

¹ Об истоках создания студии см.: [1, с. 49–54].

спектакли подвергались жестокой критике. И их архаичный сюжет, и обилие условных жестов, непонятных новому зрителю, пришедшему в Большой театр. Особенно агрессивно ополчалась против них Нина Семеновна Гремينا. ...Умная, независимая, она могла убедить других в том, что считала непреложным. К тому же она была женой композитора и заведующего музыкальной частью Первой студии Художественного театра Николая Николаевича Рахманова, что придавало ее мнению особый вес. ...В студии Гремينا была своеобразным теоретиком. Она создала так называемую Инициативную группу, куда вошли те, кто разделял ее эстетическую программу» [2, с. 19].

Критически относясь к ряду приемов классического балета (но не отвергая его основных законов), к принципам построения спектаклей, основанных, по их мнению, только на внешней красивости, «Инициативная группа» стала искать в хореографическом действии смысл и оправдания, полагая, что танец и пластика сами по себе еще не могут осуществить театрального зрелища. Свою программу «Инициативная группа», возглавляемая Н. С. Греминой и Н. Н. Рахмановым, выразила в своеобразном манифесте, на котором строилась вся дальнейшая работа студии «Драмбалет»: «Элементы хореографии должны служить одним из средств для воплощения драматической темы, причем хореографическая форма должна быть подчинена ей. Только тесное содружество актера, композитора, драматического режиссера-постановщика, балетмейстера и актера-танцовщика могут привести к полному раскрытию драматической темы. Новые приемы танцевальной техники и актерского мастерства (по принципам школы МХТ) должны выявить не только внешнюю танцевальность сюжета, но и его идеологическое содержание, характерность образа и быта. Взаимоотношения действующих лиц, их характеры, мысли, чувства, отношение к теме — все это, заключенное в строгую хореографическую форму, должно было найти свое воплощение в Драматическом балете» [3, с. 1].

Подведя итог своей годичной работы, «Инициативная группа» переименовала себя в Студию драматического балета, и под этим названием в конце 1919 года она была зарегистрирована в Театральном отделе Наркомпроса. В состав правления студии вошли инициаторы ее создания: Н. С. Гремينا, Н. Н. Рахманов и художник М. Н. Тихомиров. Им была поручена вся дальнейшая творческая и организационная деятельность студии.

В начале 1920 года Студия драматического балета получила права уже государственного учебного заведения, перешла на госбюджет, открыла свою школу и стала называться «Государственной опытной студией драматического балета».

Среди педагогов по классическому танцу в студии работали главный балетмейстер Большого театра А. А. Горский, а также танцовщики Большого

театра И. Смольцов, Г. Поливанов, М. Горшкова.

Своей задачей руководители Студии драматического балета ставили воспитание «танцующего актера». Идеальный современный танцовщик представлялся им не просто исполнителем, послушным воле балетмейстера, а самостоятельно мыслящей, разносторонней творческой личностью, способной воплотить на сцене любые задачи, связанные с хореографическим и актерским искусством.

Весной 1926 года в помещении МХТ-2 хореографическое отделение Московского государственного театрального техникума (МГТТ) им. А. В. Луначарского (в состав которого вошла Студия драматического балета) на своем показательном вечере впервые в практике хореографических школ открыто демонстрировало систему и методы преподавания от первого до четвертого курса. Показ включал классический и характерный экзерсис, класс поддержки, пластики и сценического мастерства. Хореографическое отделение стремилось продемонстрировать специалистам и зрителям достигнутые в учебной работе результаты: подготовку «не только танцовщика узкой специальности, но главным образом танцовщика-актера, могущего применить свои знания при любом режиссере, в любой хореографической постановке, в какую бы форму она ни вылилась» [3, с. 35]. Второе отделение вечера представляло премьеру балета «Война игрушек» и концертную программу «Игры в танцах» в постановке А. М. Мессерера.

После прошедшего с большим успехом показательного концерта профессор А. А. Сидоров, возглавлявший в то время хореолабораторию ГАХН, в своем письме, адресованном руководителям МГТТ, писал: «Хореографическое отделение, руководимое Н. Н. Рахмановым и Н. С. Греминой, вместе с тесно связанной с ним Мастерской “Драмбалета”, конечно, принадлежит к лучшему, что только может дать у нас (скажем открыто — и в Европе) развитие искусства движения... Искусство движения в нем демонстрируется в преломлении задач сегодняшнего театра. Четкой и волнующей оказывается линия чудесно выкованных в строгой школе молодых сил. Хореографическое отделение являет собой изумительный пример качественной работы школы, становящейся на наших глазах вполне зрелой сценой» [3, с. 36].

И даже критик В. Ивинг, раньше неизменно скептически относящийся ко всем постановкам и самому факту существования студии «Драмбалет», посвятил показательному вечеру большую статью, высоко оценив работу каждого из педагогов и выступавших студентов. «Хореосекция Государственного Театрального техникума им. А. В. Луначарского, — писал он, — еще недавно занимавшая едва ли не последнее место в ряду московских школ танца, улучшается буквально с каждым показом. Причину этих молниеносных успехов надо искать, по-видимому, в том, что техникум понял наконец свою настоя-

щую задачу и, отказавшись от фантастических поползновений “обезбалетить балет” и прочих уклонов, столь же бесполезных, сколь и вредных, стремится в первую голову дать ученикам надлежащую хореографическую подготовку. Прекрасный состав преподавателей является надежным ручательством, что ученики эту надлежащую подготовку получают. Нельзя не приветствовать включения в учебный курс предметов, которые даже в таких образцовых школах, как гос. балетная школа Большого театра, находятся если не в загоне, то во всяком случае в небрежении» [4, с. 10]. (Здесь речь идет о классе поддержки, умении «правильно и изящно располагать руки», о преподавании мимики, пластики и сценического мастерства.)

Балет «Война игрушек» на музыку Шумана (музыкальный монтаж и оркестровка Н. Н. Рахманова) стал первой балетмейстерской работой Асафа Мессерера, преподававшего классический танец в студии «Драмбалет» с момента ее основания. Действие спектакля (либретто его было коллективным и многим напоминало осовремененный сюжет созданного в начале XX века балета «Фея кукол») разворачивалось в игрушечной лавке, наполненной куклами, застывшими в различных позах. Мастер игрушек (эту роль исполнял Н. О. Фрейман), которому помогал его сын-пионер (Л. Лебедева), чинил старые куклы (к ним относились Фея, маркиза, Кирасир, Баба-Яга и Пьеро), мастерил новые — Красноармейца, Матроса, Рабочего, Крестьянина, Пионерку. Когда Мастер, закончив работу, уходил, игрушки оживали и между ними вспыхивала война, заканчивающаяся, конечно, победой игрушек нового времени, на сторону которых вставали и «вечные куклы» — Волчок, Зайчик, Кошка, Собака, Медведь, Обезьяна и др. Каждая игрушка имела свой сольный танец, благодаря чему все участники этого спектакля на показательном вечере смогли продемонстрировать свои возможности: А. М. Мессерер сочинял все сольные фрагменты с учетом данных молодых исполнителей. Сама форма спектакля, представляя собой, по мнению В. Ивинга, «замаскированный дивертисмент» [5, с. 4], строилась не столько на выявлении балетмейстерских замыслов, сколько на стремлении раскрыть индивидуальность танцовщиков с наиболее выгодной стороны.

Поставленные А. М. Мессерером «Игры в танцах» состояли из семи хореографических миниатюр: «Салочки», «Капустка», «Классы», «Каравай», «Кошки и мышки», «Лошадки» и «Вальс с мячом». «В последнем номере, — вспоминал А. М. Мессерер, — участвовали две небольшие команды. Тогда еще баскетбола как такового у нас не существовало, но подобная игра с мячом стала его своеобразным предвестником. Мне не хотелось завершать этот номер шаблонной балетной концовкой, и я придумал (хотя и в ущерб танцу) довольно неожиданный финал. Мяч ставился в центре сцены, его окружали участники номера, затем одна девочка разбегалась, ударяла по мячу, и мяч

летел в публику, попадая уже во владение зрителей. Такая концовка имела неизменный успех у детской аудитории — ребята с восторгом ловили мяч, играли в него и долго не хотели отдавать обратно на сцену...» [6].

Через год после премьеры «Войны игрушек» и хореографических миниатюр «Игры в танцах» А. М. Мессерер показал свою новую работу, подготовленную с учащимися МГТТ — программу «Спортивные танцы», которая шла в один вечер с «Танцами машин» Н. М. Форрегера.

В «Спортивных танцах» Мессерер давал хореографические портреты наездниц и конькобежцев, показывал игру двух пар в теннис, в футбол, бокс, а также физкультурный танец с палками и бутылкам, сегодня часто исполняемый в современной художественной гимнастике. Особенным успехом на всех концертах пользовался номер «Футбол» — «сценка-гротеск с отличной проработкой индивидуальных ролей и хорошим юмором» [7, с. 3]. В этом массовом танце участвовало две команды, как в настоящем футболе, и в процессе игры возникало множество комедийных ситуаций, на которые всегда радостно реагировал зрительный зал.

Программу «Спортивных танцев» высоко оценил даже такой строгий критик, как В. Ивинг: «Из постановок отдельных преподавателей обращают внимание своей свежестью работы Мессерера. Эти постановки блестяще опровергают утверждение ненавистников классического танца, будто классика отжила свой век и будто средствами ее не выразить ничего современного. Мессерер берет элементы классического танца и строит на них танцы типа спортивных игр. ...Задача разрешается танцевально, а не пантомимно. Не дословное подражание, не фотографическое копирование движений данного вида спорта, а свободная композиция на эту тему. Не иллюстрация, а самостоятельная картина. При этом классика тут даже не каркас, упрятанный куда-то внутрь, а наружная оболочка танца, ясно видимая. Самое ценное в работах Мессерера — ясность хореографической мысли. Молодой балетмейстер не пыжится, не пытается быть “новатором” во что бы то ни стало, стремясь перешагнуть всех и каждого “смелостью дерзаний”. Но быть может именно потому, что Мессерер не задается излишними претензиями, он и создает отличные вещи» [8, с. 12].

В эти годы коллектив студии «Драмбалет» сосредоточенно работает над концертными программами и спектаклями, основанными на бытовых темах и реальных сюжетах современной жизни, в которых действовали персонажи, мгновенно узнаваемые и понятные зрителям. Наиболее показательной для данного периода экспериментов студии стала хорео-пантомима в 2-х действиях с музыкой Ю. С. Милютин «Иван-маляр и четыре франта» по сценарию В. Масса, поставленная Наталией Глан (художник А. Гусятинский).

«В новой пантомиме, — рассказывала Н. Глан, — мы стремимся прежде

всего к реализму, ясности и простоте формы, к конкретной образности. Наша задача — выразить посредством танца движения и чувства, связанные с реальным содержанием современной жизни. Мы стремимся к оправданности каждого движения, к театральному претворению современного быта» [9, с. 3].

Краткое изложение сюжета «Четырех франтов» мы находим в одной из рецензий на этот спектакль [10, с. 4]. Четыре франта отбивают у Ивана-маляра любимую девушку и тащат с собой в кабак, куда за ними следует и Иван. Он спасает девушку, а четырех франтов милиционер уводит за собой. Основных героев этого балета на сцене окружало множество персонажей, довольно полно характеризующих быт и занятия людей того времени: милиционер, дворник, беспризорные, спекулянт, моссельпромщица, абажурщик, газетчики, домашняя хозяйка, советские служащие, ответственная работница, полковые, танцовщица в пивной, афишники, женщины улицы и т. д.

Рецензент газеты «Комсомольская правда» писал, что «этот кусочек быта улицы тщательно отделан и облечен в яркую интересную балетную форму. “Дух” бесконечных балетных пируэтов совершенно изгнан. Все отдельные номера строятся в плане здоровой эксцентрики. Четырем фокстротирующим франтам противопоставлена фигура Ивана, ведущего свою партию главным образом путем характерного танца (русский и др.). Среди второстепенных ролей интересна группа беспризорников. В музыке балета три главных мотива: “Кирпичики”, “Маруся”, марш и эксцентрический танец, — при умелом соединении это звучит очень эффектно» [10, с. 4].

Высоко оценил работу Н. А. Глан в «Четырех франтах» А. Черепнин, поставив ее балет в один ряд с «Иосифом Прекрасным» К. Я. Голейзовского, как спектакль, в котором наиболее ярко проявилось балетное новаторство того времени. «“Иван-маляр” Наталии Глан, — писал он, — был встречен равнодушно и даже разочарованно. А между тем “Иосиф Прекрасный” и “Иван-маляр” явились результатом, насколько известно, максимального размаха и напряжения обоих мастеров, и, если обе пьесы все же остались изолированными художественными фактами, не знающими прорыва академического фронта, и не указующими дальнейших путей, — это очень плохой симптом, из которого должны быть сделаны выводы» [11, с. 6]. Но выводы, увы, были сделаны весьма однозначные: «Иван-маляр» прошел на сцене считанные разы и очень скоро был снят с репертуара...

Осенью 1927 года «Драмбалет» переживает новое «испытание на прочность» из-за очередной реорганизации. Стремясь к самостоятельности и борясь за свое существование, хореографическое отделение было выделено из состава МГТТ, оказавшегося в то время в тяжелом финансовом кризисе, и вошло в Центральное управление Госцирками (ЦУГЦ), которое предоставило «Драмбалету» сценическую площадку Мюзик-холла для пока-

за своих работ. Артисты «Драмбалета» должны были также принимать участие в вечерних программах Мюзик-холла, выступая с отдельными эстрадными номерами, и еще подготавливать специальные детские утренники.

Первым таким спектаклем для детей стал балет-игра «Мурзилка и Мазилка», поставленный молодым хореографом Н. А. Болотовым в начале 1928 года по собственному либретто на музыкальный монтаж из произведений Э. Грига, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Р. М. Глиэра. Сюжет балета строился из серии приключений двух друзей — маленького, энергичного Мурзилки (эту роль исполняла миниатюрная балерина Л. Лебедева) и огромного, сонного, неуклюжего Мазилки (П. Вирский), который к тому же оказывался еще трусом и лентяем. Мазилка по ходу спектакля постоянно попадал в самые непредсказуемые обстоятельства: то он засыпал на рельсах, и трамвай увозил его в неизвестном направлении (среди действующих лиц первого эпизода были названы Трамвай «А» и Трамвай «Б»), то на аэроплане он попадал в деревню, и т. д. Причем верный Мурзилка неизменно разыскивал и выручал своего незадачливого друга, следуя за ним и по маршруту уехавшего трамвая, и в детский дом «Чижи», и в музей игрушек, и на спортивную площадку, и в деревню, где, помимо деревенских девок и парней, перед героями танцевали очень смешная корова и петух с курами. Все персонажи «Мурзилки и Мазилки» были одеты в необыкновенно яркие, красочные костюмы, в которых проявилась богатейшая фантазия художника В. Щербакова.

Хореографическая лексика спектакля строилась на четких, простых и знакомых маленькому зрителю движениях, свойственных детским играм. Этот балет, — как писала рецензент журнала «Новый зритель» А. Жаворонкова, — «раскрывает перед детьми ритмичность многих обыденных житейских движений: раскачивание при поднятии тяжести, игра в обруч, натирание полов» [12, с. 11]. Спектакль «Мурзилка и Мазилка» был решен не только средствами танца. Здесь использовалось пение, художественный свист, конферанс, словесные реплики героев, звук (крик, плач), жонглирование, игра с предметами (обручи, серсо, палки, бутылки, посуда), акробатика и музыкальная эксцентрика (П. Вирский исполнял соло на стеклянных бутылках). По мнению В. Ивинга, режиссерская работа в этом спектакле оказывалась «интереснее, чем работа балетмейстера. Первая показывает выдумку, изобретательность. Вторая сознательно примитивна. Даже в тех случаях, когда есть повод к танцу, когда этого требует сценическое положение, он большей частью дается в намеке, в зародыше. Вместо того показывается игра с предметом... Постановщик «Мурзилки и Мазилки» как бы не доверяет тому, что балет есть самостоятельное искусство, воздействующее одними средствами танца» [13, с. 103].

Маленькие зрители оказывались вовлеченными в игру, предложенную

им создателями балета. Они дирижировали в такт ритмически легкой музыки, повторяли незамысловатые движения участников спектакля, ловили пущенные в зал со сцены бумажные стрелы, бегали в проходах, хором отвечали на вопросы ведущего (конферансье Грилль) и бурно реагировали на все происходящие в балете события. Первая серия «Мурзилки и Мазилки» пользовалась успехом не только у детской аудитории. Спектаклю было посвящено несколько единодушно положительных рецензий (редкий случай в истории постановок «Драмбалета»!), целиком поддерживающих начинание коллектива по созданию балетов для детей.

Столь же единодушны оказались рецензенты в оценке второй серии этого спектакля, названной «Мазилка найден!», которую увидели через два месяца после премьеры первой серии балета. Но тут уже единодушие выразилось только в критическом отношении к новой работе «Драмбалета».

Сюжет второй серии балета также строился на поисках постоянно исчезающего Мазилки. Но из либретто, как писал в «Правде» критик С. Валерин, теперь выпал четкий драматургический стержень, и остался «только хаотический набор отдельных сценок, хореографически серых, смысловое значение которых неопределенно. Дети, продолжая искать Мазилку, попадают на Ленинские горы (на сцене наклонная доска, по которой “головоломно”, но неуклюже и неритмично, скользят, вызывая к детскому инстинкту подражания, исполнители), в Зоологический сад (в котором почему-то возникает пожар), на “Москворецкий” (так и написано) мост, причем с одного берега на другой дети проходят не по мосту, а вброд по реке, и т. д. Вся выдумка постановщика направлена на показ не характерного, а “необычайного”. Отсюда и фальшь спектакля» [14, с. 6]. Особенное возмущение писавших об этом балете вызвала сцена «В кухне детдома», где вместо «показа трудовых процессов» судомойки довольно долго бросали через всю сцену друг другу тарелки, а затем шел «грубый лубочно-пародийный танец поваров, кухарки и судомоек с хватанием за животы, за колени и неизменным “ухаживанием” поваров за кухаркой» [14, с. 6], а также танец «уродливо загримированных деревенских парней, с пьяно-разухабистыми движениями» [15, с. 10].

Рецензенты второй серии «Мурзилки» считали, что в дивертисменте похожих друг на друга танцевальных номеров утонула мораль обеих серий спектакля — показ того, как под благотворным влиянием коллектива перевоспитывается Мазилка. И хотя в финале балета он становится вожатым пионеротряда, это выглядело неубедительным.

Неудачу потерпел и третий спектакль для детей, созданный в тот же сезон «Драмбалетом», — «Шалуны», поставленный К. Я. Голейзовским по мотивам рассказа немецкого юмориста и карикатуриста В. Буша «Макс и Мориц» на музыку из произведений Р. Шуберта в оркестровом изложении В. Власова,

В. Фере и Д. Кабалевского.

К вышеназванному произведению К. Голейзовский обращался еще в 1919 году, поставив балет «Макс и Мориц» с музыкой Л. Шитте в Детском театре под руководством Н. И. Сац, в котором участвовали дети, учившиеся в балетной студии, и взрослые артисты. Этот веселый спектакль нравился маленьким зрителям, но, как вспоминала сама Наталия Сац [16, с. 97], у руководителей театра стало постепенно создаваться представление, что с воспитательно-педагогической точки зрения он содержит серьезные недостатки. В итоге комиссия по организации Детского художественного театра совместно с А. В. Луначарским сняла спектакль с репертуара.

Аналогичная судьба ждала и новую постановку «Макса и Морица», названную теперь «Шалуны», которую Голейзовский решил с остроумием и театральной выдумкой. Дело в том, что книжка Буша была в то время изъята из советских детских библиотек из-за того «дезорганизирующего влияния», которое она оказывала на юных читателей. «Весь спектакль, — писал в «Правде» С. Валерин, — сплошная пропаганда озорства и доступных детям форм хулиганства. Шалуны Макс и Мориц тащат и портят чужие вещи, подставляют подножки проходящим, вытаскивают стулья из-под сидящих, втыкают булавки в стулья и т. д. Весь увлекающий детей комизм представления заключается в этих “шалостях”, в падениях, швыряниях, беспорядочных толканий задами, высовывании языка и т. д.» [17, с. 6].

В последнем акте балета на сцене появлялся большой плакат с надписью: «Пошалили, и будет!», и начиналась погоня за шалунами всех пострадавших от их проказ. Погоня решалась в спектакле по принципу первых кинофильмов, в несколько пародийном ключе: под бодрый музыкальный темп быстро сменялись яркие и эффектно расписанные художником Дани декорационные задники, на фоне которых происходили различные эпизоды погони за Максом и Морицем, завершающейся всеобщей дракой. В финале балета пионеры, наконец, ловили шалунов и сажали их за решетку. Но немецкая бюргерская мораль такой концовки, по мнению рецензента «Правды», нисколько не аннулировала «того впечатления, какое произвели на детей “веселые” дела Макса, Морица и Голейзовского» [17, с. 6].

А Виктор Ивинг критиковал «Шалунов» не столько за их анипедагогическую направленность», сколько за «сероватое однообразие» впечатлений, не вызывающих ничего, кроме скуки. Этот спектакль, — писал он, — «не делает чести постановщику. Область юмора была столь же сильной стороной таланта Голейзовского, как и область эротики. ...Между тем балетмейстер не обнаружил ни находчивости, ни выдумки в танцах. Нарочитый тяжеловатый юмор отдельных положений заставляет вспомнить немецкий “Jugend”. Тут или небрежность, или очень высокомерный подход к детской аудитории.

Постановщик как будто очень невысокого мнения о вкусе своих зрителей (эпизод с лягушкой, многочисленные мизансцены, весь комизм которых заключается в подшлепниках, в том, что исполнители грубо хватают друг друга, хлопают и т. д.)» [18, с. 125]. Причем, чем ярче и остроумнее показывались в спектакле отдельные «шалости» и озорство Макса и Морица, тем отрицательнее становилось их воздействие на зрителя. Из-за критических статей в прессе, а главное, из-за жалоб и возмущенных писем в «инстанции» категорично настроенных педагогов, родителей и «общественности» балет «Шалуны», показанный всего три раза, был спешно снят с репертуара.

То, что искания «Драмбалета» оказали большое влияние на ход хореографической жизни страны, отмечалось в прессе еще в 1934 году. «Незаметно, шаг за шагом, — писал музыковед И. Туркельтауб, — это влияние просачивалось даже за толстые стены наших академических театров» [19, с. 36]. В начале своего пути создатели студии «Драмбалет» следовали за опытом хореографа Александра Горского, стремящегося в своих спектаклях всячески драматизировать балетное зрелище и применить на хореографической сцене режиссерские принципы МХТ. Его балеты, названные мимодрамами, послужили основой и отправной точкой для поисков студии «Драмбалет». Начинания этой студии сам Горский разделял и стоял у истоков ее создания, будучи одним из первых педагогов по классическому танцу у артистов «Драмбалета». Провозглашенная студией понятность и доступность балетного зрелища, отказ от нарочитой условности старого балета были, бесспорно, прогрессивны для своего времени.

Такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актера», «поиск смысла и оправдания в танце», впервые выдвинутые создателями студии «Драмбалет», затем прочно вошли в практику хореографического театра, получив широкое применение в постановках балетмейстеров 1930–50-х годов. Творческая программа работы студии «Драмбалет», придававшей большое значение осмысленной и режиссерски разработанной пантомиме, со временем получила подтверждение в теоретических статьях известных балетных критиков, которые, призывая «усилить внимание к смыслу происходящего на сцене», видели в «сюжетной пантомиме на новый современный сюжет» — основную и главную «работу современного балета» [20, с. 6]. Не случайно в конце 1920-х годов под выразительным танцем понималась прежде всего «сюжетная пантомима, которая... не только разыгрывается, но и танцуется» [21, с. 4].

Чтобы сделать пантомиму и танец в балете драматургически оправданными и выразительными, руководители студии «Драмбалет» приглашали для работы известных режиссеров драматического театра — Серафиму Бирман, Рубена Симонова, Соломона Михоэлса. Эта тенденция позже также ста-

ла характерной для балетных спектаклей на академической сцене 1930–50-х годов, когда рядом с хореографами Василием Вайноненом, Ростиславом Захаровым, Леонидом Лавровским работал драматический режиссер Сергей Радлов. Союз с драматическим театром был определен в самом названии студии «Драмбалет», которое, в свою очередь, дало название целому направлению развития советской хореографии. Теперь спектакли 1930–50-х годов, созданные в жанре драмбалета, часто называют хореодрамой. Но здесь важен сам факт жизнестойкости программы, выдвинутой небольшой «Инициативной группой» еще в 1918 году и спустя десятилетие получившей свое развитие в спектаклях довольно длительного периода.

Пройдя сложный и извилистый путь, порой отступая от ранее провозглашенных принципов и идя на компромиссы, постоянно преодолевая организационные трудности и упорно борясь за свое существование, студия «Драмбалет» представляла собой, безусловно, чрезвычайно интересное явление в истории становления советской хореографии, и ее опыт заслуживает сегодня внимания современных исследователей балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е. П. Истоки создания студии «Драмбалет» // ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2020. № 1 (49). С. 49–53.
2. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 1990. 265 с.
3. Гремина Н. С., Рахманов Н. Н., Малкина В. А. Драматический балет и его реорганизации [Рукопись. Москва, 1940–1941] // ГЦТМ, собрание научных работ. Ф. 532. Ед. хр. 25. 82 с.
4. Ивинг В. В Государственном театральном техникуме // Программы Гос. академических театров. 1926. № 34. С. 10.
5. В. Ив (инг). «Война игрушек» // Известия. 1926. 26 апреля. С. 4.
6. Из беседы автора статьи с А. М. Мессерером 15 апреля 1989 г.
7. Бескин Эм. О «Четырех франтах» и «Умирующих лебедях» // Вечерняя Москва. 1927. 7 июня. С. 3.
8. Ивинг В. Хореографический техникум им. А. В. Луначарского // Программы Гос. академических театров». 1927. № 19. С. 12.
9. На путях к новому танцу // Вечерняя Москва. 1927. 31 мая. С. 3.
10. С. С. «Иван-малыш и четыре франта» // Комсомольская правда. 1927. 8 июня. С. 4.
11. Черепнин А. Диалектика балета // Жизнь искусства. 1927. № 34. С. 6.
12. Жаворонкова А. «Мурзилка и Мазилка» // Новый зритель. 1928. № 4. С. 11.
13. Ивинг В. «Мурзилка и Мазилка» // Современный театр. 1928. № 5. С. 103.
14. Валерин С. «Мазилка найден» // Правда. 1928. 6 апреля. С. 6.
15. Жаворонкова А. «Мазилка найден» // Новый зритель. 1928. № 11. С. 10.

16. Сац Н. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. 312 с.
17. Валерин С. «Шалуны» // Правда. 1928. 26 января. С. 6.
18. Ивинг В. «Шалуны» // Современный театр. 1928. № 6. С. 125.
19. Туркельтауб И. Музыка в балете // Советская музыка. 1934. № 9. С. 36.
20. Гвоздев А. О реформе балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 6.
21. Соллертинский И. За новый хореографический театр // Жизнь искусства. 1928. № 25. С. 4.

REFERENCES

1. Belova E. P. Istoki sozdaniya studii «Drambalet» // ACADEMIA: Tanecz. Muzy`ka. Teatr. Obrazovanie. 2020. № 1 (49). S. 49–53.
2. Messerer A. Tanecz. My`sl`. Vremya. M.: Iskustvo, 1990. 265 s.
3. Gremina N. S., Raxmanov N. N., Malkina V. A. Dramaticheskij balet i ego reorganizacii [Rukopis`. Moskva, 1940–1941] // GCzTM, sobranie nauchny`x rabot. F. 532. Ed. xr. 25. 82 s.
4. Iving V. V Gosudarstvennom teatral`nom texnikume // Programmy` Gos. akademicheskix teatrov. 1926. № 34. S. 10.
5. V. Iv (ing). «Vojna igrushek» // Izvestiya. 1926. 26 aprelya. S. 4.
6. Iz besedy` avtora stat`i s A. M. Messererom 15 aprelya 1989 g.
7. Beskin E`m. O «Chety`rex frantax» i «Umirayushhix lebedyax» // Vechernyaya Moskva. 1927. 7 iyunya. S. 3.
8. Iving V. Xoreograficheskij texnikum im. A. V. Lunacharskogo // Programmy` Gos. akademicheskix teatrov». 1927. № 19. S. 12.
9. Na putyax k novomu tanczu // Vechernyaya Moskva. 1927. 31 maya. S. 3.
10. S. S. «Ivan-malyar i chety`re franta» // Komsomol`skaya pravda. 1927. 8 iyunya. S. 4.
11. Cherepnin A. Dialektika baleta // Zhizn` iskusstva. 1927. № 34. S. 6.
12. Zhavoronkova A. «Murzilka i Mazilka» // Novy`j zritel`. 1928. № 4. S. 11.
13. Iving V. «Murzilka i Mazilka» // Sovremenny`j teatr. 1928. № 5. S. 103.
14. Valerin S. «Mazilka najden» // Pravda. 1928. 6 aprelya. S. 6.
15. Zhavoronkova A. «Mazilka najden» // Novy`j zritel`. 1928. № 11. S. 10.
16. Sacz N. Deti prixodyat v teatr. Stranicy vospominanij. M.: Iskustvo, 1961. 312 s.
17. Valerin S. «Shaluny`» // Pravda. 1928. 26 yanvarya. S. 6.
18. Iving V. «Shaluny`» // Sovremenny`j teatr. 1928. № 6. S. 125.
19. Turkel` taub I. Muzy`ka v balete // Sovetskaya muzy`ka. 1934. № 9. S. 36.
20. Gvozdev A. O reforme baleta // Zhizn` iskusstva. 1928. № 1. S. 6.
21. Sollertinskij I. Za novy`j xoreograficheskij teatr // Zhizn` iskusstva. 1928. № 25. S. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белова Е. П. — канд. искусствоведения, проф. каф. хореографии и балетоведения;
kabelova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belova E. P. — Cand. Sci. (Arts), Prof. of the Chair; kabelova@mail.ru