

УДК 792.8

## БАЛЕТ В ПОИСКАХ АКТУАЛЬНОСТИ. ОПЫТ 1920-х

*Макарова О. Н.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

После 1917 года, с приходом в театр нового зрителя вопрос о создании нового балетного репертуара стал особенно актуальным. В 1920-е годы поиски обновления касались пластического языка, формы спектакля, взаимодействия музыки и танца. Одной из ключевых задач худсовет Государственного академического театра оперы и балета видел поиск тем спектаклей, отвечающих запросам публики. В 1928 году театр объявил конкурс на создание либретто советского балета. Подробно изложив в условиях конкурса требования к принимаемым работам (фабуле, хореографии, постановочному художественному решению) организаторы фактически сформулировали заказ на актуальный современный спектакль. Балеты, вышедшие на сцену в 1930-е годы, демонстрируют, что во многом высказанные требования были приняты авторами как руководство к действию.

**Ключевые слова:** балет 1920-х годов, ГАТОБ, советский балет, конкурс либретто, Федор Лопухов.

## BALLET IN SEARCH OF RELEVANCE. EXPERIENCE OF THE 1920s

*Makarova O. N.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

After 1917, with the arrival of a new audience to the theatre, the issue of creating a new ballet repertoire became especially relevant. In the 1920s, the search for renewal concerned the plastic language, the form of the production, the interaction of music and dance. The GATOB artistic council saw the search for themes for performances that would meet the public's demands as the key tasks. In 1928, the theatre announced a competition for creating a libretto for a Soviet ballet. Having set out in detail the requirements for the works to be accepted – concerning the plot, choreography, and artistic production design – the organizers essentially formulated an order for a relevant modern performance. The ballets that appeared on stage in the 1930s demonstrate that the stated requirements were largely accepted by the authors as a guide to action.

**Keywords:** ballet of the 1920s, GATOB, Soviet ballet, libretto competition, Fyodor Lopukhov.

Поиском актуальности и востребованности спектаклей у зрителя балетмейстеры были озабочены всегда. В XIX веке Мариус Петипа свои даже сказочные балеты зачастую создавал «по случаю», стараясь вписать их в контекст окружающей жизни и обсуждаемых, волнующих публику тем. Так, на визит принца Уэльского в Ост-Индию (событие по тем доавиационным временам экстраординарное) он откликнулся «Баядеркой» на индийскую тему. Строительство Суэцкого канала отозвалось «Дочерью фараона», Русско-турецкая война – балетом «Роксана, краса Черногории», экспедиция к Северному полюсу – постановкой «Дочери снегов».

После рубежного для российской истории 1917 года, когда в театр пришел новый зритель, вопрос о создании нового репертуара, отвечающего запросам публики, стал неизбежным. Для многих балетов, составлявших основу репертуара Императорских театров и считавшихся гордостью мариинской сцены, перемены в стране оказались фатальными. Новые ценности требовали других спектаклей. «Хореография, бывшая до последнего времени искусством придворно-аристократическим по преимуществу, ныне должна стать – и тематически и формально – советским искусством. Старые балеты изжили себя и перестали удовлетворять зрительские массы», – утверждала Дирекция ленинградских государственных академических театров в 1920-е [1, л. 20] и призывала управление балетной труппы ГАТОБа (бывшего Мариинского театра) работать над «изысканием советского балета» [1, л. 18 об.]. Стояла задача привлечь зрителя, не знакомого с театром, заинтересовать его происходящим на сцене.

Руководивший балетной труппой хореограф Федор Лопухов смело высказывался о необходимости обновления: «Классический балет, ...сохраняя в наши дни прежние свои черты придворно-королевского императорского балета, находится в вопиющем противоречии с современностью и требует больше, чем какой-либо иной вид театрального искусства энергичной реконструкции» [2, л. 12]. Блестящий знаток и ценитель классического наследия, Лопухов предпринимал попытки создания нового спектакля. Его поиски касались художественного языка: в «Ночи на Лысой горе» (1924) он дополнял танец словом и пробовал синтезировать в балете выразительные средства разных видов искусства. В танцсимфонии «Величие мироздания» (1923) Лопухов искал новые пути взаимодействия музыки и танца, в «Ледяной деве» (1927) традиционные композиционные балетные формы наполнил новаторскими пластическими элементами и акробатическими подержками, в «Пульчинелле» (1926) находил увлекающую зрителя динамику в театральности действия и режиссерских приемах. Была у Лопухова и попытка постановки на революционную тему. Так, в балете «Красный вихрь» (1924) Владимира Дешевова он представил процесс развития идей социализма через сопоставление и разработку хореографических тем. Он показал «отрицание креста как

символа смирения и рабства», «накопление элементов социалистического миро-созерцания», силы революции и контрреволюции, «соприкосновение города с деревней» и «финал русской революции – СССР» [3, с. 22]. Спектакль успеха не имел. За эту вещь, как утверждали рецензенты, «не отвечающую чрезвычайно обязывающему названию» [4, с. 5], критиковали и постановщика, и дирекцию, выпустившую балет на сцену. Причем высказываться о спектакле в печати считали возможным не только профессионалы, но и обычные зрители. Такую свободу давала, очевидно, тема: что такое революция не понаслышке знали все, и многие считали себя вправе оценивать ее показ в искусстве. «Зритель шел в театр увидеть отражение Октября на сцене; скептики опасались увидеть, в худшем случае, балетную, причесанную под гребенку, “благовоспитанную” революцию “порядочных людей”, но... даже и ее не было», – сокрушался рабкор пожарной части [5, с. 7]. Другой рецензент делал вывод о том, что «Красный вихрь» «подчеркнул огромную пропасть между рабочим зрителем и акпостановщиками<sup>1</sup>» [4, с. 5]. Однако, несмотря на критику, появление спектакля приветствовали: «Это сдвиг, по крайней мере, определенный путь к сдвигу... и... одно из первых начинаний в цепи практических мероприятий по революционизированию балета» [7, с. 5].

Ключевую причину неудачи первого балета на тему революции (в те годы, безусловно, главную тему в искусстве) увидели в «идейной невыдержанности» сценария [6, с. 9]. И работу над ошибками в создании советского спектакля было решено начать с написания либретто, отвечающего современным требованиям. От нового балета ждали новых смыслов. Принципиальное отличие желаемого от старого искусствоведа Иван Соллертинский, принимавший активное участие в заседаниях Дирекции ленинградских академических театров, объяснял тем, что «старый балет носил исключительно развлекательный характер» [8, л. 2]. Новый же зритель, в соответствии с представлениями Дирекции, «предъявлял к хореографическому театру требования осмысленности сценического действия, взятого из близких нам событий. Либретто современного балета – это не только случайная рамка для показа танцев, не связанных между собой и не вытекающих из основного действия, но и хореографическая драма, обязанная удовлетворять всем требованиям, предъявляемым к советской драматургии вообще» [1, л. 20]. Стояла задача представить на сцене то, что знакомо зрителю, что его волнует.

На создание либретто, отвечающего таким запросам, Государственным академическим театром оперы и балета в 1928 году был объявлен конкурс. Оценивал присланные работы худсовет ГАТОБа, и лучшие произведения предполагалось отметить премиями в 300, 200 и 100 рублей<sup>2</sup>. После революции бывшие императорские театры стали гораздо более доступными для широкой публики – были

---

<sup>1</sup> В 1919 году Мариинский театр наряду с пятью крупнейшими театрами страны получил статус академического. При переименовании театра в 1920-м этот статус сохранился: учреждение стало называться Государственным академическим театром оперы и балета. Сокращение «ак» вошло в советский лексикон – акдрама, акбалет и пр.

<sup>2</sup> Цена на билет в театр в те годы составляла 3 руб. 30 коп. – 4 руб.

аннулированы абонементы, и билеты теперь распространяли по низким ценам или бесплатно. С объявлением конкурса на сочинение балетного либретто зрители получили возможность не только приобщиться к искусству, еще недавно бывшему для многих почти недоступным, но и принять участие в его создании. Это был шаг если и не к революционизации балета, то к его демократизации – точно.

В подробных условиях конкурса оговаривался предпочтительный круг тем: «Революционная тематика, преимущественно ориентирующаяся на современность: годы гражданской войны или нашего строительства. Менее желательны исторические сюжеты. Было бы интересно, чтобы либретто охватывало не только деревню, но и темы города (урбанизм, индустриальная культура). Возможны также сценарии, построенные на бытовом материале, в частности на этнографическом материале быта народностей, заселяющих СССР. Не возражая против введения в действие элементов фантастики (особенно здоровой, “научной” фантастики, в духе Жюль Верна, например), ГАТОБ категорически отвергает всякую попытку мистической темы» [1, л. 20]. Исторические сюжеты, близкие революционному духу, уже были опробованы балетом. В 1918 году Александр Горский в Большом театре поставил балет «Стенька Разин» на музыку одноименной симфонической поэмы Александра Глазунова, а Борис Романов в рабочих клубах показывал балет Бориса Асафьева «Карманьола» о Французской революции. Уже вышел на московские подмостки в 1927 году «Красный мак» о революционном движении в Китае. Теперь на балетной сцене ждали сюжеты о современности, причем советской. Предостерегая потенциальных авторов от «элементов фантастики», инициаторы конкурса, очевидно, стремились отойти от вековых традиций балета, где сказочные истории с путешествиями в вымышленные миры всегда были очень востребованы.

Нежелательным позиционировался и подход к решению темы, выбранный Лопуховым в «Красном вихре». В условиях конкурса читаем: «Разработка темы должна вестись в плане конкретного восприятия действительности, а не в плане отвлеченных танцевальных форм с нагружением их символическим или аллегорическим смыслом» [1, л. 20]. Именно таким отрицаемым теперь путем шел и Касьян Голейзовский в балете «Смерч» (1927), вводя в действие аллегорическую фигуру Призрака революции и гротескного Владыку — воплощение уходящего царизма. Этот спектакль, как и постановка Федора Лопухова, не прижился на сцене. Спустя годы Лопухов писал, что попытка аллегорического представления темы «была обречена на провал»: «Абстрактно-символическое содержание действия, помноженное на такое же хореографическое решение, оборачивалось заумью» [9, л. 255–256]. А от спектакля нового времени ждали доступности и понятности самому широкому зрителю. Это оговаривали отдельным тезисом: «Необходимо, чтобы интрига сценария была достаточно несложна, чтобы быть целиком понятной из пантомимы, без злоупотребления поясняющими надписями или словесными репликами или условными жестами (ср. непонятность длинных “рассказов” в старых балетах)» [1, л. 21]. Строить спектакль предлагали «на

движениях масс» [1, л. 21], включая в действие сходки, демонстрации, бои, вокзальную давку, уличные сцены. Появившиеся несколько лет спустя «Бахчисарайский фонтан» со сценой набега татар на замок крымского хана, «Пламя Парижа» с захватом дворца революционерами и «Ромео и Джульетта» с уличными боями Монтекки и Капулетти отвечали формируемому тренду.

Относительно жанра предполагаемого спектакля театр тоже давал рекомендации – указывал на возможность использования таких жанров, как «современное обозрение, советская лирико-героическая поэма, хореографическая комедия и сатира, современная феерия» [1, л. 21]. Сценарий, получивший на конкурсе первую премию, был написан в жанре обозрения: оперный и кинорежиссер Александр Ивановский придумал политический памфлет «Динамиада» о приключениях советской футбольной команды во время поездки в капиталистическую страну. Отзвуком услышанных пожеланий по жанру советского балета стал и выход в 1931 году на ленинградскую сцену сатирического спектакля «Болт».

Организаторы конкурса заботились и о будущем пластическом решении балета, об обновлении танцевального языка – подчеркивали, что сценарий должен давать балетмейстеру «материал для пантомимно-хореографического эксперимента, то есть чтобы для сценического воплощения его оказались бы необходимыми не только старые пантомимы и классики, но и новые формы танца: акробатические, физкультурные и другие – и новый пантомимический жест» [1, л. 21]. Либреттистам рекомендовали учесть и достижения современной театральной техники – возможность быстрой смены декораций, использование световой аппаратуры. Новая тематика должна была определить формальную сторону спектакля. В поставленном по либретто-победителю конкурса балете, что на сцене получил название «Золотой век», молодые хореографы Леонид Якобсон, Василий Вайнонен и В. Чеснаков придумывали смелые акробатические поддержки, уговаривая артистов на непривычные классическим танцовщикам эксперименты. И были в этом созвучны молодому Дмитрию Шостаковичу, который писал музыку балета: «Советские танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развитие советского танца» [11, с. 4]. Производственная тематика и сатирический пафос в «Болте» подсказали хореографу Федору Лопухову пластическое решение балета с использованием ритмизованной пантомимы, эстрадных приемов, стилизации движений фабричных рабочих. Намеренно дистанцируясь от балета прошлого, он называл свое сочинение хореоспектаклем и утверждал, что его постановка «может быть рассматриваема как громадный фугас, заложенный под эстетику королевско-аристократического балета» [2, л. 12 об.].

Условия конкурса были опубликованы в журнале «Жизнь искусства» [9, с. 2], сценарий предлагалось направлять в Дирекцию ленинградских государственных академических театров, располагавшуюся на улице Зодчего Росси, 2 (в помещении бывшей Дирекции Императорских театров). Проведением конкурса дирекция не только объявляла бой «засилью уже обветшалого классического репертуара»

ра» [11, с. 4], но и открывала театр новым лицам, новым идеям. В деле реформирования балета Лопухов приветствовал «решительное вмешательство со стороны советской общественности» [2, л. 12]. Рассматривая присланные работы, худсовет театра не рассчитывал на значительность результатов, и в обсуждениях сценариев Лопухов не стеснялся оценки «белиберда» [12, л. 19]. Однако жюри было уверено в возможности почерпнуть из конкурсных сочинений новые темы, режиссерские ходы и мотивы для дальнейшей разработки – все то, что в будущем можно было бы предложить профессионалам, заказывая балетные либретто. Принцип стилизованных производственных танцев, упомянутый в конкурсном либретто «Завод» и понравившийся Лопухову, очевидно, нашел развитие в балете «Болт». Используемая одним из конкурсантов тема Великой Французской революции – в поставленном несколько лет спустя «Пламени Парижа».

Проведение конкурса не предполагало отказа от практики заказа либретто. Сюжетные балеты с выстроенной драматургией в конце 1920-х стали приоритетными при составлении балетной афиши. На формирование такого тренда повлияло издание в 1927 году в Ленинграде «Писем о танце» Новерра со вступительной статьей и примечаниями Ивана Соллертинского. Идеи Новерра о действенности танца и внимании к драматургии сюжета привлекли к работе над балетными спектаклями профессионалов в области написания пьес. Особенно плодотворным оказалось сотрудничество ведущих театров страны с Николаем Волковым: как литератор и драматург, он принял участие в создании балетов «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (1938), «Сердце гор» (1938), «Золушка» (1945), «Барышня-крестьянка» (1946), «Спартак» (1956).

Любители театра оценили открытость ГАТОБа, допустившего возможность приобщения к созданию спектаклей всех желающих, и многие из них не стеснялись предлагать к рассмотрению сценарии своего сочинения и без объявления конкурса. Фонд Мариинского театра в Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранил множество либретто, присланных в дирекцию в последующие годы.

В охватившей страну эйфории всеобщего равенства, свободы высказывания и совместного построения нового театр старался не отставать от других сфер жизни и в репертуарных решениях принимать во внимание соображения простых зрителей. В ГАТОБе практиковали анкеты. Их предлагали публике заполнить после спектакля, оценив увиденное. Проведение открытого конкурса написание либретто было частью политики демократизации театра и поиска волнующих публику тем.

В подробных требованиях к принимаемым на рассмотрение работам организаторы фактически сформулировали заказ на актуальный современный спектакль – заказ, касающийся не только фабулы, но и хореографии и постановочного художественного решения. Спектакли 1930-х демонстрируют, что во многом высказанные требования были приняты авторами как руководство к действию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Протоколы заседаний Дирекции Ленинградских государственных академических театров (копии) за сезон 1928-1929 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 54. 68 л.
2. Протоколы заседаний пленума Художественно-политического совета балета о постановке балета «Болт» и либретто балета // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 73. 36 л.
3. Спутник по театру // Рабочий и театр. 1924. № 7. 3 ноября. С. 20–31.
4. *Воскресенский С.* Вывод // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 5–6.
5. *Воловой.* И ветерка не было... // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 6–7.
6. *Бродерсен Ю.* Обновление ли? // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 8.
7. *Фельдман Б.* Красный вихрь?! // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 5.
8. Протокол заседания Художественного совета при ГАТОБе // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 65. 2 л.
9. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 424 с.
10. Условия конкурса на либретто советского балета // Жизнь искусства. 1929. № 2. С. 2.
11. «Золотой век». Балет в трех действиях. Серия «В помощь зрителю». Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1931. 10 с.
12. Протоколы заседаний Художественного Совета балета при ГАТОБе. 1928 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1-1. Ед. хр. 55. 20 л.

## REFERENCES

1. Protokoly zasedanij Direkcii Leningradskih gosudarstvennyh akademicheskikh teatrov (kopii) za sezon 1928–1929 // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 54. 68 l.
2. Protokoly zasedanij plenuma Hudozhestvenno-politicheskogo soveta baleta o postanovke baleta «Bolt» i libretto baleta // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 73. 36 l.
3. Sputnik po teatru // Rabochij i teatr. 1924. № 7. 3 noyabrya. S. 20–31.
4. *Voskresenskij S.* Vyvod // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 5–6.
5. *Volovoj.* I veterka ne bylo... // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 6–7.
6. *Brodersen Yu.* Obnovlenie li? // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 8.
7. *Fel'dman B.* Krasnyj vihr'?! // Rabochij i teatr. 1924. № 8. S. 5.
8. Protokol zasedaniya Hudozhestvennogo soveta pri GATOBe // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 65. 2 l.
9. *Lopuhov F. V.* Shest'desyat let v baletе. Vospominaniya i zapiski baletmejstera. M.: Iskustvo, 1966. 424 s.
10. Usloviya konkursa na libretto sovetskogo baleta // Zhizn' iskusstva. 1929. № 2. S. 2.
11. «Zolotoj vek». Balet v trekh dejstviyah. Seriya «V pomoshch' zritelyu». L.: Gos. izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury. 1931. s.
12. Protokoly zasedanij Hudozhestvennogo Soveta baleta pri GATOBe. 1928 god // CGALI SPb. F. 337. Op. 1 1. Ed. hr. 55. 20 l.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. – канд. искусствоведения, доц. каф. хореограф. иск.; [bailaolga@mail.ru](mailto:bailaolga@mail.ru)  
ORCID: 0009-0004-2678-7312

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. – Cand. Sci. (Arts); Ass. Prof. of the Dept. of Choreographic Art;  
[bailaolga@mail.ru](mailto:bailaolga@mail.ru)  
ORCID: 0009-0004-2678-7312