

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 972.8

ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ В БАЛЕТАХ МАРИУСА ПЕТИПА

*Исплатовская М. А.*¹

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

Статья раскрывает роль и значимость историко-бытового танца в наследии и балетмейстерской деятельности Мариуса Петипа. В балетоведении имя М. Петипа ассоциируется с понятием «академизм», а также с расцветом классического танца и формированием его разнообразных сценических форм. Автор статьи предлагает обратить внимание на другие аспекты творческой деятельности балетмейстера, в частности — на его вклад в развитие других видов сценического танца на академической сцене. В статье приведены примеры того, как мастерски М. Петипа использовал историко-бытовой танец в своих постановках, повлияв тем самым на его развитие как учебной дисциплины и вида балетной пластики, показав балетмейстерам, как ставить историко-бытовые танцы и сочетать их с другими видами сценического танца. По мнению автора, работа М. Петипа с историко-бытовым танцем показывает, как важен комплексный подход к использованию разных пластических форм, обогащающих отдельный спектакль и искусство балета в целом.

Ключевые слова: Мариус Петипа, историко-бытовой танец, балет, классическое наследие, развитие сценического танца, методика историко-бытового танца, балетный спектакль.

THE HISTORICAL DANCE IN M. PETIPA'S BALLETS

*Isplatovskaya M. A.*¹

¹ Moscow State Academy of Choreography, The 2nd Frunzenskaya St., building 5, Moscow, 119146, Russian Federation.

The article uncovers the role and significance of the historical dance in the heritage and choreographic activity of Marius Petipa. In ballet sciences the name of M. Petipa is usually associated with the term “academic dance” and with the prosperity of the classical dance and the formation of its various stage forms. The author of the article offers to focus on the different aspect of the creative activity of M. Petipa, in particular – on his contribution in the development of other types of stage dance on the academic ballet stage, especially historical dance. The article contains examples of Petipa’s masterful works in the field of historical dance. They reflect his special approach which influenced all further history of this type of dance and showed the way to ballet masters how to stage it and to combine with other dance types. Petipa demonstrated the importance of applying of different forms of ballet plastics which enrich each performance and ballet art generally.

Keywords: Marius Petipa, historical dance, ballet, classical heritage, development of the stage dance, the methodology of the historical dance, ballet performance.

Сегодня имя великого русского хореографа французского происхождения Мариуса Ивановича Петипа ассоциируется, прежде всего, с классическим балетным наследием и в целом с классической хореографией, в сочинении которой он был непревзойденным мастером. Тем не менее при более пристальном взгляде на историю балетного театра и детальном анализе сочиненных мастером спектаклей становится очевидно, что он прекрасно владел и искренне интересовался и другими видами сценического театрального танца. Заслуга М. Петипа заключается в том, что он способствовал развитию хореографического искусства и балетного спектакля как эстетического явления, включая все его танцевальные выразительные средства: классический танец, гротесковый, характерный и историко-бытовой. Он осознанно подходил к спектаклю как к синтетическому художественному произведению, которое состоит не только из классических композиций; с увлеченностью сочинял мизансцены, гротесковые, характерные и исторические танцы, добавляя их в свои балеты и виртуозно объединяя с основным пластическим языком — классическим танцем.

Характерный и историко-бытовой танцы во второй половине XIX века уже заявили о себе как о полноправных составляющих любой балетной постановки академического репертуара, прежде всего в Мариинском и Большом театрах.

Статья рассказывает о роли историко-бытового танца в балетах М. Петипа. Осуществлена попытка составить обобщенную картину созданных М. Петипа танцев, основанных на историческом материале и положивших, по сути, начало активному внедрению данного вида хореографии в балетные спектакли.

Если смотреть на творчество М. Петипа в обратной перспективе, то одним из самых показательных (с точки зрения того, как развился и каких невероятных масштабов достиг талант хореографа) является его поздний балет «Раймонда» (1898). Эта постановка изначально была построена на соединении и контрасте различных форм танца и хореографических конструкций. М. Петипа, который тщательно готовился к каждой постановке, отлично понимал «тонкие места» полученного от И. Всеволожского либретто и применил весь свой громадный опыт и острый ум, чтобы преодолеть недостатки сюжета и слабость действенной фабулы «Раймонды». К примеру, он ввел как антитезу благородному сдержанному герою (рыцарю-христианину Жану де Бриену) и его невесте открыто эмоционального, неистового мусульманина-сарацина Абдерахмана, окруженного такими же иноверцами-иноземцами, как он сам [1, с. 385–388]. Сегодня само собой разумеется, что этот колорит у Абдерахмана появился вследствие использования М. Петипа гротесковой пластики для самого этого героя и характерного танца для изображения его «свиты». Было ли это сделано намеренно? Несомненно. Точно так же намеренно М. Петипа в разгар первой сцены первого акта включает в череду классических номеров танец историко-бытовой — романеску, которую исполняют две пары придворных из окружения Раймонды. В той же мере (правда, чуть менее явно), в которой танцы сарацин и арапчат служат контрастом лирическому и возвышенному образу Раймонды, бытовая романеска оттеняет классическую хореографию первых сцен балета. М. Петипа мог бы всю картину поставить средствами «классики», но он выбрал иной путь. Учитывая, что балетмейстер всегда предварительно составлял план спектакля и заказывал музыку к нему, романеска была задумана здесь изначально [2, с. 543–555].

Зная о том, как тщательно обдумывал М. Петипа каждый свой балет в деталях, как скрупулезен был в вопросах выбора средств выразительности, можно с уверенностью предположить, что в данном эпизоде (по действию пластическому и драматическому) ему нужен именно историко-бытовой танец. И хореограф, как мы видим, попал точно в цель. Классический танец всегда по своей природе стремится к абстракции и художественному обобщению. Танец историко-бытовой, напротив, своими корнями привязан к реальности — социальной среде, эпохе, историческим обстоятельствам и т. п. В этой сцене хореограф

посредством романески «заземляет» действие, которое (согласно либретто) происходит в условном времени и вне четкой географии; дает героям конкретные характеристики. Это помогает восприятию персонажей и развитию действия балета. Мы видим перед собой придворных средневекового европейского государства, становящихся чуть более реальными, и даже считываем их, проступающие сквозь танец, несколькими мазками нарисованные, характеры. Далее развитие фабулы спектакля снова происходит через излюбленные М. Петипа средства — классическую хореографию в сольных и ансамблевых формах и драматические эпизоды. Но романеска не остается забытой и незамеченной. Краткий фрагмент имеет большую ценность, если смотреть на него в контексте спектакля в целом как на единство, складывающееся из множества отдельных, тщательно продуманных, талантливо сочиненных и умело скомпонованных эпизодов. Именно этот танец изучается в старших классах российских хореографических академий, являясь классическим наследием, описанным в книге Н. Ивановского [3].

Одним из самых ярких сохранившихся шедевров М. Петипа, созданных в эстетике историко-бытового танца, является знаменитый менуэт из оперы «Дон Жуан». Сегодня он является частью учебных программ младших классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии по предмету «Историко-бытовой танец». Номер настолько органичен, художественно закончен и целостен как миниатюрное произведение искусства, что его значимость в качестве балетного наследия утвердилась как бы сама собой, не требуя ни подтверждения, ни доказательств. И в то же время одним из таких доказательств является долголетняя творческая жизнь данной танцевальной композиции на академической сцене и в балетной школе. По словам хореографа А. Полубенцева, «...поставленный им [М. Петипа. — М. И.] в 1898 году менуэт в опере “Дон Жуан” В.-А. Моцарта сохранялся в спектакле до конца 70-х годов XX столетия, а “Романеска” из “Раймонды” является примером тончайшей стилизации» [4, с. 28].

Рассмотрим примеры обращения М. Петипа к историческому танцу и особенности его использования французским мастером, опираясь на архивный и исторический материал.

Когда-то, в 1830-х, Фанни Эльслер внедрила темпераментный андалузский танец «Качуча» в популярный балет «Хромой бес» [5]. Этот опыт показал себя крайне успешным у публики. Танец стал изюминкой спектакля, даже не будучи явно связан с его основным действием. Кроме того, он выгодно представлял темперамент, техническое мастерство и индивидуальность балерины. М. Петипа следовал схожей схеме, придав ей еще больше творческой логики и осмысленности. У него внедрение характерных и бытовых танцев

в спектакли, а также соединение их с классическими ансамблями и сольными номерами, стало намеренным и заранее продуманным.

Несомненно, на то, как широко и разнообразно представлен историко-бытовой танец в балетах М. Петипа, повлиял его личный исполнительский опыт. (Известно, что он хорошо знал и изучал испанские танцы. Петипа несколько лет являлся ведущим танцовщиком в театре в Мадриде. За это время он с искренней увлеченностью профессионала успел познакомиться с национальными танцами, впитать их природу, средства выразительности, пластику. Все это в дальнейшем балетмейстер активно использовал в постановочной практике.) Испанская тема возникает в ряде его постановок — знаменитой «Пахите», а также в балетах «Приказ короля», «Зорайя, или Мавританка в Испании», «Пакеретта», «Дон Кихот». Сегодня принято большую часть хореографических находок и мизансцен «Дон Кихота» приписывать А. Горскому, однако «есть основания полагать, что многие сцены в балете... принадлежат М. Петипа» [4, с. 27]. К ним относятся Сегидилья и изящно стилизованный менуэт с участием Дон Кихота и цветочниц. Этот небольшой номер представляет собой показательный пример использования историко-бытового танца в сюжетном многоактном спектакле.

Судя по либретто не дошедших до нас постановок М. Петипа, а также по архивным данным (прежде всего, по фото и афишам), можно утверждать, что историко-бытовые танцы также присутствовали в большом количестве его балетов [6].

Либретто первой версии «Дон Кихота» М. Петипа 1869 года содержит описание сцены, где Дон Кихот и Санчо Панса (называвшийся тогда Санхо-Пансе) останавливаются на привал вместе с труппой странствующих комедиантов; последние разыгрывают перед гостями драматическую постановку «Анжело», а также «представляют разнообразный дивертисмент из танцев» [7]. Судя по описанию сцены, танцы эти были гротесковыми или бытовыми. Предположим, что упомянутые комедианты исполнили жанровые бытовые танцы исторической эпохи, к которой относится действие спектакля и романа Сервантеса. Далее, в сцене, являющейся прообразом центральной линии современного «Дон Кихота» в версии А. Горского, во время народного гуляния при участии Гамаша, Лоренцо, Китри и Базилио веселящиеся испанцы танцуют «национальные танцы» [7]. О точном характере и внешнем виде танцующих нам также остается догадываться. Помня о любви Петипа к испанскому фольклору и отличном его знании, предположим, что эти танцы отражали реальную танцевальную культуру страны и были ближе к ней, чем к современным характерным танцам.

В либретто популярного балета М. Петипа «Камарго» (1873), отражающего факты биографии знаменитой танцовщицы XVIII века (одной из первых профессиональных артисток балета) и ее знакомства с О. Вестрисом,

читаем следующие строки: «При виде быстрых движений своей дочери, старик Камарго приходит в ужас; он останавливает дочь, замечая ей, что подобные танцы неприличны для молодой девушки. Он берет за руку одну из присутствующих дам и вместе с другими приглашенными танцует плавный и мерный танец Павану» [8]. Речь идет о первых опытах сотрудничества О. Вестриса и М. Камарго, показанных в присутствии гостей в доме последней. Павана использована постановщиком для отражения конфликта балета. Через чинный церемонный танец Камарго возвращена в жесткие социальные рамки, где дамам предписывается соблюдать традиции общества и эпохи.

Говоря о наследии историко-бытового танца, вспомним также, что прекрасному grosfaterу в балете В. Вайнонена «Щелкунчик» (1934) хореографы-постановщики обязаны, прежде всего, М. Петипа. С учетом того, что в постановке 1934 года использовался сценарный план Петипа, наличие и место grosfatera в спектакле определил именно он. Музыка для этого историко-бытового номера была заказана М. Петипа у П. Чайковского специально для церемониального массового танца в финале праздника в доме Зильбергауза (как тогда именовалось семейство Штальбаумов). Присутствует отсылка к нему и в первом либретто 1892 года: «Зильбергауз предлагает гостям составить общий танец, причем отдается приказание вынести находящуюся мебель для большего простора танцующим» [9]. М. Петипа учитывал драматургию спектакля, в которой массовый медленный танец служил для изображения бытового светского мира, в котором живет героиня балета Клара. Этой сценой также создается эффектный контраст волшебному миру перед тем, как действие перемещается в фантастическую плоскость. Нельзя точно утверждать, что В. Вайнонен воспроизвел элементы хореографии М. Петипа или композиции его танцев, но велика вероятность, что это было именно так. Такие выводы можно сделать с учетом небольшой временной дистанции между двумя постановками и того, что и сам В. Вайнонен, и его современники-артисты первой трети XX века являлись свидетелями и носителями хореографии балетов М. Петипа, недавно сошедших со сцены.

О роли разных видов танца, включая танец историко-бытовой, в спектаклях М. Петипа можно судить по тому, как относился французский мэтр к характерному танцу. Два направления танца (историко-бытовой и характерный) исконно развивались в близком соседстве и на единой историко-этнографической основе. Как уже было сказано выше, при разговоре о М. Петипа принято делать упор на его замечательном таланте сочинителя классической хореографии и успехах в этой сфере, но характерный танец также находился в зоне интереса хореографа и хорошо ему удавался, равно как и танец историко-бытовой.

Любопытный факт зафиксировал в своих кратких мемуарах о М. Петипа танцовщик А. Ширяев — один из основоположников характерного танца как учебной дисциплины: «В конце 1904 года... возобновляли оперу “Руслан и Людмила”

в новом... оформлении К. А. Коровина. Для прежней постановки танцы сочинил Петипа, и притом очень хорошо. Особенно удалась ему лезгинка... Я переставил танцы чародейства Наины, но лезгинку оставил в неприкосновенности, так как сознавал, что лучше того, что было, сделать я все равно не смогу» [10, с. 271]. Это отрывок свидетельствует еще раз о разноплановом таланте М. Петипа, в полной мере им реализованном не только в области постановки классических танцев. Речь идет о танце, который сегодня мы бы, вероятно, причислили к характерным, но обращает на себя внимание то, что А. Ширяев отмечает сходство сочинения М. Петипа с реальными танцами горцев (что отвечает базовым принципам сценического историко-бытового танца).

Наследие М. Петипа сегодня демонстрирует нам рабочий и по-прежнему актуальный подход к сочинению ткани спектакля в целом, основанный на синтезе равноценных танцевальных структур с выразительностью разного типа. Вера, дочь Мариуса Ивановича, вспоминая своего великого отца и его творческий метод, рассказывала: «Его кредо заключалось в том, что артист балета должен совмещать технику как обязательное условие артистичности с осознанием образа в гармонии с музыкой и передавать внутреннюю насыщенность через мимику лица, пластичность и выразительность движений» [11, с. 248]. Такой подход как раз подразумевает использование и комбинирование разных видов и форм танца, пантомимы, пластики, через которые артист может выражать себя и раскрывать образ. Закономерно, что существуют ситуации по ходу спектакля и точки либретто, в которых самым уместным становится как раз историко-бытовой танец.

Повторим еще раз: М. Петипа остался в истории балета, прежде всего, непревзойденным мастером создания абстрактных ансамблевых композиций и сольных женских вариаций на основе пластики классического танца, имеющих необыкновенно четкую внешнюю структуру, архитектонику, подчиненных общей философии и идее целого спектакля. Мы признаем, что умение обращаться с классическим танцем, развивать его выразительные формы и использовать как универсальный пластический язык, а также вклад в создание особого жанра балетного спектакля — *grand ballet* — составили главную славу Петипа.

В то же время мастер многое сделал для кристаллизации различных видов сценического танца, которые сегодня мы четко подразделяем и считаем их существование само собой разумеющимся. Именно М. Петипа стал регулярно вводить в балеты национальные танцы, придавать им эстетизированную сценическую форму, в связи с чем родилось такое направление, как характерный танец. Схожим путем, на наш взгляд, он повлиял и то, как складывались формы историко-бытового танца, реализуемые на академической сцене. Включая в свои спектакли исторические танцы в их близком к аутентичному виде, подбирая композиции, подходящие сюжету, эпохе, ситуации, М. Петипа проложил путь использования историко-бытовой хореографии следующим

поколениям балетмейстеров и способствовал формированию историко-бытового танца как самостоятельного художественного явления.

В заключение отметим еще раз, что М. Петипа не только создавал шедевры в сфере классической хореографии (чем в первую очередь прославился), но также был блестящим знатоком и талантливым постановщиком историко-бытовых, характерных, гротесковых танцев. В его балетах использованы все виды хореографии, гармонично дополняя и оттеняя друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 377–504.
2. Мовшенсон А. Г. План-заказ М. И. Петипа на музыку балета «Раймонда» // Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 543–555.
3. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков. Калининград: Янтарный сказ, 2004. 208 с.
4. Полубенцев А. М. Уроки великого хореографа М. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 23–31.
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. СПб.; М.: СПб. гос. акад. театр. искусства, Артист. Режиссер. Театр, 1996. 430 с.
6. Либретто балетов Мариуса Петипа. 1848–1904 / сост. Ю. Бурлака, А. Груцынова. СПб.: Композитор, 2018. 641 с.
7. Дон Кихот. Балет в 5-ти действиях с прологом и эпилогом. Либретто. Издание книгопродавца Вольфа, 1871 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 17.02.2024).
8. Камарго. Большой балет в 3-х действиях и 5-ти картинах. Либретто. Издание книгопродавца Вольфа, 1871 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 17.02.2024).
9. Щелкунчик. Балет-феерия в трех действиях и пяти картинах. Либретто. Типография Императорских театров, 1892 // Прижизненные издания либретто балетов М. И. Петипа / Российская национальная библиотека. Официальный сайт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (дата обращения: 20.02.2024).
10. Ширяев А. Рядом с Петипа // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 266–275.
11. Петипа В. Наша семья // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 245–259.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I. Rajmonda* // Glazunov: Issledovaniya. Materialy. Publikacii. Pis'ma: v 2 t. L.: Muzgiz, 1959. T. 1. S. 377–504.
2. *Movshenson A. G. Plan-zakaz M. I. Petipa na muzyku baleta «Rajmonda»* // Glazunov: Issledovaniya. Materialy. Publikacii. Pis'ma: v 2 t. M.: Muzgiz, 1959. T. 1. S. 543–555.
3. *Ivanovskij N. P. Bal'nyj tanec XVI–XIX vekov*. Kaliningrad: Yantarnyj skaz, 2004. 208 s.
4. *Polubencev A. M. Uroki velikogo horeografa M. Petipa* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 6 (59). S. 23–31.
5. *Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерki istorii: Romantizm*. SPb.: M.: SPb. gos. akad. teatr. iskusstva, Artist. Rezhisser. Teatr, 1996. 430 s.
6. *Libretto baletov Mariusa Petipa. 1848–1904* / sost. Yu. Burlaka, A. Grucynova. SPb.: Kompozitor, 2018. 641 s.
7. *Don Kihot. Balet v 5-ti dejstviyah s prologom i epilogom. Libretto. Izdanie knigoprodavca Vol'fa, 1871* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 17.02.2024).
8. *Kamargo. Bol'shoj balet v 3-h dejstviyah i 5-ti kartinah. Libretto. Izdanie knigoprodavca Vol'fa, 1871* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 17.02.2024).
9. *Shchelnuchik. Balet-feeriya v trekh dejstviyah i pyati kartinah. Libretto. Tipografiya Imperatorskih teatrov, 1892* // Prizhiznennye izdaniya libretto baletov M. I. Petipa / Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Oficial'nyj sajт. URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/ (data obrashcheniya: 20.02.2024).
10. *Shiryaev A. Ryadom s Petipa* // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 266–275.
11. *Petipa V. Nasha sem'ya* // Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 245–259.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Исплатовская М. А. — аспирант, доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца; ispla@mail.ru
ORCID ID:0009-0008-9526-416X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Isplatovskaya M. A. — Postgraduate Student, Associate professor of the Department of Folk, Historical and Contemporary Dance; ispla@mail.ru
ORCID ID:0009-0008-9526-416X