

ИТАЛЬЯНСКИЙ БАЛЕТ–ФЕЕРИЯ
И «ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ».
РЕАБИЛИТАЦИЯ «ЭКСЦЕЛЬСИОРА»

Л. В. Никифорова¹, Н. В. Никифорова², А. Л. Васильева¹

¹ Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, г. Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация.

² Высшая школа общественных наук, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, ул. Политехническая, д. 29, г. Санкт-Петербург 194064, Российская Федерация.

Балет–феерия «Эксцельсиор» (музыка Р. Маренко, либретто и хореография Л. Манцотти, премьера 1881 г. в театре Ла Скала, Милан) проанализирован с точки зрения социальной истории техники. Перенесение идеи возвышенного с природных и сакральных объектов на технологические является важной тенденцией второй половины XIX века и довольно рано воплощается в художественном освоении индустриальной темы. Сюжеты, положенные в основу либретто, относят к числу прецедентных для мифологизации технического прогресса. Парадоксальное сочетание персонажей балета (гениев и фей) и воплощенных в сценографии сложных технологических объектов объясняется жанровыми конвенциями феерии и обнаруживает прямые аналогии как с технологическим спектаклем Всемирных промышленных выставок, так и со стратегиями рекламы технических новинок. Показано, что в целом поэтика балета следует структуре романтического балета. Идеологическая сверхзадача — показать мировое содружество наций как социальный эффект технического прогресса — потребовала постановки множества характерных танцев. В отличие от сравнительно ограниченного репертуара характерных танцев романтического балета, в «Эксцельсиоре» совершена попытка вывести на сцену множество европейских и неевропейских наций.

Ключевые слова: балет–феерия, жанр, поэтика балета, реклама технических новинок, технологическое возвышенное, характерные танцы, «Эксцельсиор»

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16–03–50086, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

ITALIAN SPECTACULAR BALLET AND “TECHNOLOGICAL
SUBLIME”. REHABILITATION OF EXCELSIOR

Larisa V. Nikiforova¹, Natalia V. Nikiforova², Anastasia L. Vasilieva¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation.

² School of Social Sciences, Peter the Great Saint–Petersburg Polytechnic University, 29 Politechnicheskaya Str., St. Petersburg 194064, Russian Federation.

Spectacular ballet *Excelsior* (music by R. Marenko, libretto and choreography by L. Manzotti, premiere in 1881 in La Scala, Milan) is analyzed from the perspective of social history of technology. Transfer of the idea of the sublime from natural and sacral objects to technology was an important tendency of the 19th century, and was expressed in artistic interpretation of the industrial theme. Scenes described in the ballet represented the events and objects considered to be central for technological progress and its mythologization. The paradoxical combination of ballet characters (geniuses and fairies) with complex technologies represented in stage design, can be explained through genre conventions of spectacular ballets. It also has direct analogies with technological spectacle of world expositions, as well as with advertising strategies of technological novelties. The article shows that the poetics of the ballet follows the structure of romantic ballets. Its ideological overarching goal was to show the brotherhood of nations as a social effect of technological change, and this required staging of a lot of character dances. Unlike the romantic ballet, where the repertoire of character dances was quite limited, *Excelsior* was an attempt to show a variety of European and non-European nations.

Keywords: spectacular ballet, genre, poetics of the ballet, advertising technological novelties, technological sublime, character dances, 'Excelsior'

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16-03-50086, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Введение

Статья посвящена анализу некоторых особенностей балета-феерии «Экцельсиор», премьера которого состоялась в 1881 году в театре Ла Скала. Главное содержание балета — триумф технического прогресса — сценически раскрывается в нескольких картинах: плавание первого парового корабля по реке Везер, его разрушение озлобленными лодочниками и избиение изобретателя Денни Папена; изобретение электрической батареи Александром Вольта; открытие Суэцкого канала; строительство тоннеля Мон Сени — первого в Альпах. Пролог балета, в котором на фоне инквизиционной процессии Обскурантизм охраняет закованный в цепи Свет, обещает триумф прогресса — оковы падают и Свет торжествует. Каждый сюжет завершается большой танцевальной сценой, символизирующей победу знания над невежеством. Финал балета — апофеоз гуманизма — воплощен в массовом танце наций. «Экцельсиор» особенно знаменит массовыми танцами, большим количеством статистов на сцене, щедростью сценических эффектов — живые лошади, верблюды, слоны, бегущие по рельсам паровозы, сверкающие молнии, электрические лампочки, зажигающиеся в руках танцовщиц.

Сегодняшнему читателю такое содержание балета покажется странным, а эффекты электрического света никого больше не удивляют. В конце XIX века дело обстояло иначе. Но прежде остановимся на парадоксальных противоречиях в оценке балета критиками.

Зарубежными историками «Эксцельсиор» оценивается как выдающееся событие истории балета, как итальянский балет с самой длительной сценической историей, триумфально прошедший по многим сценам мира. В одном только 1881 году на сцене Ла Скала он был показан 100 раз. С 1884 года балет ставили в Париже, Лондоне, Берлине, Санкт-Петербурге и Нью-Йорке. Он оставался в репертуаре Венской оперы с 1881 по 1910 год [1]. В постановке 1931 года в театре Сан Карло в Неаполе были добавлены сцены, прославляющие инженерные и военные достижения Италии. Корабль едва не потерпел кораблекрушение, но отправил сигнал SOS по радио и был спасен (герой сцены — итальянский инженер Маркони, лауреат Нобелевской премией 1909 года за развитие беспроводного телеграфа). В небе кружили 12 самолетов, управляемые Итало Бальбо, тогдашним министром авиации. Завершался спектакль апофеозом итальянского триколора и танцами итальянских провинций и регионов [2, р. 201]. Перерыв в сценической истории «Эксцельсиора» в Италии связан с тем, что спектакль послужил пропаганде фашизма. После войны спектакль был снят с репертуара, но в 1967 возобновлен во Флоренции, а в 1974 — в Ла Скала известным итальянским танцовщиком и балетмейстером Уго Дель Ара. Некоторые танцевальные сцены балета исполняются как отдельные концертные номера и входят в канонический репертуар профессиональных и любительских хореографических школ Италии.

Одновременно «Эксцельсиор» получил шквал критических отзывов. Российские современники раннего периода сценической истории балета называли его «клоунадой» (Мариус Петипа) [3], «заразой дурного вкуса» (Т. Карсавина) [4], «вселенским потоком балетного театра на Западе» (Ю. Н. Слонимский) [5, с. 362]. Суровым оказался приговор ведущих историков балета: «деградацией», «депозицией» романтического балета назвала «Эксцельсиор» В. Красовская [6, с. 292].

Исследователи 2000-х более сдержаны в оценках и придерживаются нейтрального констатирующего тона. Е. Суриц отметила «Эксцельсиор» как спектакль, ставившийся в новых городских театрах Европы XIX века, как один из первых репертуарных спектаклей «Метрополитен-опера» [7, с. 19–29]. А. Чепалов отдает должное идейному пафосу балета, объясняет его популярность сочетанием назидательного подтекста и доходчивой художественной формы [8].

Интерес в России к «Эксцельсиору» вновь возник на короткое время в связи с гастролями театра Ла Скала на сцене Большого театра в 2011 году. В волне публикации 2011–2012 годов приводились довольно подробные исторические справки, рассказывалось о сценической истории балета-феерии [9], отмечалось парадоксальное сочетание грандиозности наивного отношения к прогрессу и идиллической прелести старинного балета. При этом журналисты вновь соревновались в иронии и сарказме — «монстр итальянского балета» [10]; «публика не знала, как реагировать на увиденное» [11]; «балетные критики катались от хохота» [12]; «зрелище юмористическое до колик» [13].

Представляется, что проблема коренится в концептуальном аппарате описания. Попробуем проанализировать балет не только с точки зрения эстетики балета, а с точки зрения эстетического отношения к техническому прогрессу, для чего обратимся к языку описания социальной истории технологий.

Технологическое возвышенное

Это понятие наметил американский историк Л. Маркс в связи с осмыслением характерного для художественных произведений XIX века мотива вторжения технологической реальности в природное пространство. Понятие является развитием классической категории возвышенного, которая трактовалась как характеристика предельной степени напряжения чувств при встрече с объектами и явлениями, превосходящими возможности человеческого восприятия. Идея возвышенного в древности и средние века связывалась со сверхъестественными силами, прежде всего, с проявлением божественной воли. В Новое время эстетика возвышенного была открыта в природе. У И. Канта и Э. Берка чувство возвышенного описывается как сочетание восторга и ужаса, красоты и опасности, удовольствия и трепета. Это чувство может возникать при наблюдении обширных пространств, при встрече с мощными природными силами — штормом, бурей, молнией, высокими горами, глубокими пропастями, шумными водопадами.

По мнению Л. Маркса в XIX веке на роль объектов возвышенного эстетического опыта стали претендовать новые машины и технологии, обещавшие безграничные возможности подчинения природы [14]. Особенное место в этом отношении занимали электротехнические объекты. Г. Адамс отмечал, что в конце XIX века «не дева Мария, а электрогенератор стал высшим откровением и выражением мистической энергии». Динамо-машину он назвал архетипом технологического возвышенного — она долгое время оставалась почти метафизическим объектом (поскольку природа электричества не была окончательно понятна), но при этом воплощала приручение разрушительных сил природы [15]. Американский историк Д. Най предложил даже термин «электрическое возвышенное», объясняя, что именно электротехника создавала наиболее загадочные, необъяснимые и одновременно эффектные визуальные впечатления.

Категория технологического возвышенного наиболее последовательно разработана в американской гуманитаристике, где она осмыслена как важнейший компонент национальной идентичности. Начиная с XVIII века, мессианские представления об Америке как земле обетованной и о переселенцах, превращающих пустыни в цветущие сады, связывались в первую очередь с научным знанием и индустриальными технологиями. Как полагает Д. Най, вера в социальную миссию технического прогресса переместились из эстетической рефлексии в область практик, а технологическое возвышенное стало крепким связующим процесса консолидации нации [16].

Индустриальная тема в искусстве

Задаваясь вопросом о репрезентации в искусстве индустриальных образов, в первую очередь, обычно вспоминаются художественные эксперименты 1910–1930-х годов: абстрактные композиции К. Малевича, В. Кандинского, П. Мондриана, архитектура советского конструктивизма и немецкого Баухауза, музыкальные сочинения А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка. В этом же ряду немало балетных экспериментов: «Парад» (1917, комп. Э. Сати, хореография Л. Мясина), «Триадический балет» (1922, композитор П. Хиндемит, хореография, костюмы О. Шлеммер),

«Стальной скак» (1927, музыка С. Прокофьева, хореография Л. Мясина), «Лошадиные силы (Steam Horses)» (1926, композитор К. Чавес), «Развитие аэропланов» (1927, композитор Э. Вилла-Лобос); «Болт» (1931, музыка Дм. Шостаковича, хореография Ф. Лопухова).

В сравнении с искусством авангарда, с его опытом реформирования не только тематики, но и самого языка репрезентации, особенность рожденного почти на полвека раньше «Эксцельсиора» заключается в парадоксальном сочетании радикально нового сюжетно-тематического содержания с традиционным языком искусства. И это даже не собственно язык романтического балета, но конституирующий принцип классического художественного мышления — аллегория. «Эксцельсиор» это оптимистическая философия технологического прогресса, рассказанная языком аллегорических образов и квазимифологических «историй».

Такое сочетание — особенность не только «Эксцельсиора», но искусства 1830–1890-х годов в целом, в особенности, больших национальных проектов — одновременно технологических и художественных — Дворцов Парламентов, Дворцов Правосудия, воплощавших идеи демократии, Национальных музеев, театров и библиотек, представлявших национальное наследие. Такие пространства были непременно украшены скульптурой или монументальной живописью с образами Нации, Правосудия, Промышленности, Искусства в виде богинь и богов с атрибутами [17, с. 503].

Близкую параллель «Эксцельсиору» составляют Дворцы Промышленности, Металлургии, Электричества на Всемирных промышленных выставках. Именно в таких пространствах «особенно ощутима несовместимость традиционного языка аллегии с новыми смыслами, нуждавшимися в художественной репрезентации» [18, с. 429]: от необарочной стилистики праздничной архитектуры выставочных дворцов до декоративных скульптур Искусства, склонившегося у ног Франции; Гения Электричества с пылающими факелами прогресса в руках на колеснице, влекомой гипогрифами [19, с. 431]. Изображения технологического гения украшали национальные государственные праздники, особенно в Америке [20, р. 247].

В теории и практике классического миметического искусства аллегория была синонимична вымыслу, художественному воображению, понималась как принцип художественного обобщения. В 1880-е, когда рождался балет «Эксцельсиор», сомнения в миметической природе искусства еще толком не прозвучали.

«Эксцельсиор» обнаруживает близость некоторым специфическим экспонатам промышленных выставок — публике демонстрировали модели новейших индустриальных сооружений, которые физически невозможно представить в выставочном павильоне. Так, самым популярным экспонатом на выставке в Париже в 1867 стала гигантская модель Суэцкого канала с проходящими по нему кораблями. На венской выставке 1873 в итальянском павильоне была выстроена огромная модель входа в туннель Мон-Сени, с железной дорогой, сигнальной системой и реальных размеров поездом. Эти объекты стали символами победы над природой и национальных (государственных) успехов в индустрии [21]. Итальянские критики XIX века открыто связывали этот балет с феноменом «мании выставок» (англ. — exhibitionmania) [22].

Заметим, что сюжеты «Эксцельсиора» можно отнести к разряду т. н. прецедентных историй — т. е. хорошо известных и постоянно воспроизводящихся. Даже та-

кой странный для сегодняшнего зрителя эпизод с Денни Папеном, избитым невежественными жителями деревни, вовсе не выдуман Манцотти. Любой сколько-нибудь эрудированный читатель второй половины XIX века прекрасно знал его. Достаточно заглянуть, например, в энциклопедию Брокгауза и Ефрона. Историю о том, как Дени Папен пытался проплыть на своем паровом пароходе из Фульды в Везер, а разъяренные лодочники, обладавшие монополией на перевоз, избили изобретателя и разломали на куски судно вместе с паровым двигателем, пересказывает Виктор Гюго в «Тружениках моря» (1866). В «Эксцельсиоре» же несчастный изобретатель отомщен.

Сравнивая успех «Эксцельсиора» с более ранними и менее успешными попытками воплощения индустриальной темы в балете («L'Amea», вдохновленный открытием Суэцкого канала, Ippolito Monplaisir, 1872; «Il Telegrafo Electrico», Luigi Danotti, 1870-е), исследователи приходят к выводу, что к 1880-му появилась новая публика — не просто массовая, — но зритель, интересующийся техникой, способный воспринимать новые визуальные и сенсорные впечатления, соотнося досуговые практики с изменяющейся социальной и технической реальностью [23, pp. 209–235].

Технология как чудо и жанровые конвенции балета-феерии

Современные классификации балетных жанров, как правило, не включают феерию. Однако эта классификационная характеристика не так проста, а для художественного языка XIX — начала XX веков крайне важна. Понимание феерии как сценической формы включает два основных значения. Одно имеет отношение к сценографии и структуре спектакля, и тогда феерия понимается как череда зрелищных сцен, представление с масштабными сценическими эффектами, пышными красочными костюмами. Это не только собственно представление (в театре, цирке, мюзик-холле) но и сам принцип непрерывной смены впечатлений, как в увеселительных садах: «удовольствия должны были протекать беспрерывно. Не успеют кончить в театре, как музыка играет снаружи и призывает гостей для ряда новых удовольствий. Не успеют они окончиться, уже звонят в театре к началу следующего акта» [24]. К такого типа феериям обычно и относят «Эксцельсиор», признавая его значение для театральных постановок типа мюзик-холла, кабаре, а также для режиссуры массовых гуляний и праздников.

Второе значение слова «феерия» отсылает к мотивам волшебного. Как напоминает Т. Карсавина, «этимологически это последнее слово означает “мир фей, волшебства и сверхъестественного”, область для балета отнюдь не противопоказанную, а в том виде, как ее трактовали романтики, в высокой степени поэтическую» [25]. Действительно, феерия (фр. *féerie*) образовано от *fée* — фея, волшебница.

Широко распространенное противопоставление одухотворенных феерий М. Пети-типа «зрелищности пышной, бестолковой и утомительной» Дж. Манцотти [26, с. 281] разрывает в нашем сознании две половины единого целого. В XIX веке поэтика чудесного, мистического и прогресс знаний или технологий парадоксальным образом связаны. Как связаны, скажем, в слове феерия значения зрелища и знания. Феерия и феория (теория) в языке XIX века практически взаимозаменяемы. Герой

новеллы Антония Погорельского «Двойник» (1828) зачитывается «Феорией духов» Юнга–Штиллинга. Слово здесь обозначает одновременно и систему взглядов (феорию), и литературный жанр, связанный с появлением призраков и оживающих мертвецов (феерия). В «Юлиане–отступнике» Д. С. Мережковского «древняя эллинская феория» — обломок барельефа со священным шествием — становится поводом к разговору об обрядах, превращающих язычников в христиан. Беседа строится в метафорах воскрешения мертвых и явления призраков [27].

Сочетание фей и новейших технических машин только на первый взгляд кажется экстравагантным. Так эффектность традиционной для романтического балета сценографии — уединенных долин, туманных берегов озер, тайных полей в лунном свете, по которым порхают силфиды и виллисы в легких тюниках, — во многом обязана газовому освещению, которое появилось одновременно с пуантами [28, с. 91].

«Эксцельсиор» назван феерией не только из-за зрелищности сцен — мотивы чудесного, иррационального присутствуют здесь в полной мере. Дух Обскурантизма (Гений Теней) называет пароход «сатанинским изобретением колдуна Папена. Это судно движется со скоростью кита, потому что его подгоняют демоны ада» [29, р. 243]. Гений тьмы называет Папена колдуном, управляющим кораблем с помощью духов [30, с. 15–16]. В сцене изобретения электрической батареи Александр Вольта страстно, но безуспешно экспериментирует. Но вот гений света легко касается головы ученого, и Вольта, «словно наполненный сверхъестественными силами... подходит к батарее, добавляет какое-то вещество, соединяет электрические элементы, и искра озаряет сцену» [31, р. 243].

Вообще представление технологических новинок с помощью волшебных персонажей — крайне распространенное явление в рекламе, популярной литературе, публицистике XIX века. Г. Гудвэй полагает, что особенно этот прием был востребован для описания «чудес» электричества, персонафикацией которого часто выступали феи, джинны, волшебники. В американских журналах электричество изображали в образе Алладина; электрическая фея стала символом нескольких французских электрических выставок на рубеже XIX и XX веков, а Т. Эдисона нередко изображали как мага и называли «волшебником из Менло парка» (англ. — the Wizard of Menlo Park) по месту, где находилась его лаборатория [32]. Воплощение технологий в женских образах придавало новым таинственным силам эффект безопасности, дружелюбности, что упрощало их признание и продвижение. Словом, наука, цивилизация, индустрия в образах волшебников и прекрасных дев в струящихся одеждах — общее место в визуальном языке эпохи.

«Эксцельсиор» и публичные демонстрации технических новинок

Балет не только имел в основе научно-технический сюжет, но для своей постановки нуждался в новых высокотехнологичных сценических эффектах — триумфальное шествие «Эксцельсиора» по сценам мира было напрямую связано с демонстрациями технических новинок.

Сам Манцотти экспериментировал со сценографией — например, в 1888 в сцене с А. Вольта он добавил балабиле электричества, а в 1894 включил новые свето-

вые эффекты в финал сцены открытия Суэцкого канала; в одной из постановок декорации изображали панораму Флоренции и движущийся по холмам электрический трамвай [33, р. 251]. В постановке 1889 года на Парижской выставке финальный галоп наций исполнялся под звуки Марсельезы на фоне Эйфелевой башни. В постановке 1905 года в театре Лицеум в Лондоне декорацией танца наций послужили Вестминстерский дворец и мост Чаринг-кросс через Темзу, по которому шли поезда. В 1909 году, уже после смерти Манцотти балетмейстер Ачилле Коппини добавил аллегорические танцы телефона, телеграфа и электрических светильников [34, р. 252].

Особенно любопытна постановка 1883 года в США, осуществленная братьями Киральфи в саду Нибло в Нью Йорке, когда было решено использовать новейшее изобретение Томаса Эдисона — лампу накаливания. Эдисон принял предложение, лично руководил установкой нового освещения и подготовкой декораций. Для постановщиков спектакля лампа накаливания стала новейшим символом прогресса (кстати, до премьеры театр имел газовое освещение), для Эдисона — возможностью привлечь внимание к новинке. Он всегда тщательно заботился о рекламе своих изобретений. Для постановки «Эксцельсиора» было использовано 500 ламп, в том числе лампочками были украшены костюмы, танцовщицы кордебалета держали в руках «волшебные палочки» с лампочками. На корсетах танцовщиц были прикреплены батареи, а в театре была установлена 55-вольтовая динамо-машина — вся техническая информация сообщалась в программе спектакля [35, р. 252]. Анализируя использование электрического освещения в театральных костюмах и прямо на теле актеров (в т. ч. в «световых парадах» 1880–1890-х годов), Г. Гудэй пришел к выводу, что важной задачей была демонстрация безопасности новых технологий — на этот счет у многих были сомнения. Женское же тело как архетипически более уязвимое служило такой задаче особенно эффективно [36].

Поэтика балета

Действие балета строится в двух планах — аллегорическом и историко-бытовом, что имеет прямые аналогии с поэтикой романтического балета. Как и типология персонажей, включающая добрую фею (Свет) и злодея (Обскурантизм), героиню и героя (Цивилизация и Раб). Солистам и кордебалету действенных сцен — крестьянам из немецкой деревушки Везер, бедуинам, страдающим в пустыне, рабочим, строящим тоннель — соответствуют персонажи танцевальных картин: младшие феи со свитой (Гении Науки, Промышленности, Сельского хозяйства, Торговли, Изобретательства, Искусства, а также Единства, Согласия, Мужества, Славы), участники ансамблей национальных танцев.

Персонажи историко-бытового и аллегорического сюжетов наделены контрастными танцевально-пластическими характеристиками. Свет, Цивилизация, их помощники и свита танцуют на пальцах; крестьяне на берегу Везера исполняют характерные танцы мазурку и польку; бедуины и строители тоннеля используют средства пантомимы.

В одной из свежих статей об «Эксцельсиоре» сообщается, что при возобновлении балета в 1978 году появилась картина «Дворец Света», увеличилась доля танцев,

были поставлены дуэтные и сольные танцы с адажио на пуантах и даже па-де-де [37]. Но существует хореографическая партитура «Эксцельсиора», записанная в 1883 году Джованни Каммарано, хранящаяся в музее Театра Ла Скала [38, р. 102]. Сравнение ее с доступной записью возобновленного балета показывает, что изменения хореографии не столь существенны. Картина «Свет» с подзаголовком «Храм Света, Место пребывания Гения и Науки» зафиксирована у Каммарано. На сцене у ног Света и Цивилизации располагались гении: в первой линии Слава, Согласие и Изобретение, по бокам гении Силы, за ними Искусства и Науки, в глубине сцены на возвышении в полукруге — Певицы славы с кифарами в руках.

Первый танец назван «Слава» — это *Passo a otto* (танец восьми балерин). Танец был построен на прыжках, таких как *cabrioles en arabesque*, *entrechat cinq*, маленьких *emboîtés* с *pas de bourré*, *jetés* в различных темпах. В *Gran balabile* 1883 года под названием «Рисорджименто» танцевали все гении. Отличие современной постановки в том, что группа из восьми танцовщиц превратилась в группу из шести танцовщиц плюс солистка. На рисунке Каммарано, иллюстрирующем *Passo a otto*, танцовщицы изображены на пальцах [39, р. 167].

При описании техники прима балерины итальянский историк балета Папачена характеризует ее как очень виртуозную, быструю, блистательную — большая легкость в прыжках и экстраординарная сила на пальцах [40, р. 79]. Аналогичной, хотя и менее сложной была и техника, использованная в *Passo a otto* [41, р. 80]. Судя по всему, гении прогресса (и солисты, и кордебалет) с момента первой постановки танцевали на пальцах, поскольку *cabrioles en arabesque*, *entrechat cinq*, маленькие *emboîtés* с *pas de bourré*, *jetés* невозможно исполнять в туфлях на каблуках.

Контрастом к «Храму Света» выступает картина «Везер». Сольная пара (жених и невеста) исполняют польку «Победитель регаты». Форейторы и фермерши — мазурку «На реке Везер». Характерные положения рук (скрещены перед грудью, на бедрах), а также шаги польки, удары ногами в пол позволяют говорить о том, что танец был традиционной сценической полькой [42, р. 100]. В современной постановке танец превращен в классический дуэт героев, в котором балерина танцует на пальцах.

В отличие от романтического балета с целостной драматургией сценического действия, музыки и хореографии, «Эксцельсиор» скомпонован из отдельных завершенных эпизодов. За сквозное драматическое развитие действия отвечают аллегорические персонажи — они появляются в прологах и просцениуме, вторгаются в сюжеты в качестве сил добра и зла, танцем или пантомимой раскрывают мораль эпизода, возглавляют финальный танцевальный дивертисмент. Внутренняя структура каждой сюжетно законченной части балета строится как романтический балет в миниатюре. Здесь есть своя интрига, свои герои, свой мини-пролог и финальная кода. Танцевальная драматургия разворачивается как переход от жанровой сцены к классическому танцу премьеров и финалу с участием солистов, кордебалета, детей, статистов. Эпизоды технологической истории в каждой части балета подкрепляются своими сценическими эффектами — от танцев с электрическими лампочками в эпизоде об А. Вольты до сложной машинерии в эпизодах строительства тоннеля или картинах будущего, которые Свет показывает несчастному Папену.

Строение спектакля напоминает конструктор из набора элементов, что и сделало возможным добавление новых сцен или превращение некоторых из них в самостоятельные одноактные балеты.

Особую роль в «Эксцельсиоре» играют характерные танцы. В отличие от сравнительно ограниченного репертуара характерных танцев романтического балета, в итальянском балете-феерии совершена попытка вывести на сцену множество европейских и неевропейских наций. Идеологическая сверхзадача балета — показать мировое содружество наций — потребовала внятного хореографического решения.

В хореографической партитуре Каммарано зафиксированы полька, мазурка, танец мавританских мальчиков с кокосами, танец Индийской моря (Mora Indiana) под аккомпанемент тарабука. В характерных танцах Манцотти дал свободу своей фантазии, используя удивительные хореографические и стенографические находки. Самой развернутой по количеству характерных танцев является картина открытия Суэцкого канала, где танцуют одалиски, ассирийцы, абиссинцы, арабы, мавританцы, греки. Миманс представляет итальянцев, французов, японцев, турок, арабов, американских индейцев, мексиканцев, различные социальные типы (представителей колониальной администрации, военных, крестьян, торговцев, дам с кавалерами, матерей с детьми). Большое египетское балабиле — танец арабских жонглеров и танцовщиц — под названием «В честь Лессепса» (руководителя строительства Суэцкого канала) завершает картину.

Национальный колорит придан и классическому танцу: Цивилизация с четырьмя кавалерами (британец, мексиканец, турок, китаец) исполняют *Pas d'action*, который называется «Космополита». В современном спектакле мексиканец заменен на испанца. *Pas d'action* состоит из четырех небольших дуэтов главной героини с персонажами, в которых происходит игра с характерами. Иногда это карикатурные шаги, иногда виртуозные *pas*. Так, например, китаец ходит маленькими шажками, турок смешон — его неуклюжий *tour en l'air* вызывал шутливую реакцию Цивилизации — она его передразнивает. Дуэт с мексиканцем исполняется в быстром темпе — «как молния», в «мексиканском характере». Англичанин в ранней хореографии был представлен в карикатурной позе с руками под мышками. Он делал маленькие шажочки (каблук-носок), а в руке держал лорнет. Его замечала Цивилизация, и, наконец-то, ласково к нему приближалась. В современной постановке англичанин лишь имитирует движения с лорнетом, и именно их передразнивает Цивилизация. Как свидетельствует партитура 1883 года, во время финального галопа балерина демонстрировала виртуозность, а кавалеры танцевали «в своих характерах».

После танца мавританских мальчиков и Индийской моря шла сцена «Отмена рабства», демонстрировавшая социальные завоевания человечества. В спектакле она является драматургическим контрастом, располагаясь между чувственным танцем Моря и фантазмагорическим танцем жонглеров и египетских танцовщиц. Как пишут исследователи балета [43, p. 77], партия Раба была введена в спектакль в качестве предлога для серьезного *Pas de deux* и мужской вариации, демонстрирующей развитую мужскую виртуозную технику. Главные герои балета

Свет и Обскурантизм не имели *Pas de deux*, а только танцевальные монологи (Обскурантизм — мимико-пластические, Свет — на основе классического танца). В целом, это можно назвать действенным танцем, посредством которого передается содержание балета.

Хореографическое развитие идеологической задачи — показать преодоление цивилизационной отсталости и чаемое единство народов — выразилось во всеобщем танце наций, завершающем балет. Именно этот танец и заслужил наибольшие упреки критиков, сравнения с мюзик-холлом и массовыми шествиями, не имеющими ничего общего с искусством. И он же остается в Италии популярным концертным номером. Всеобщий танец наций практически не имеет собственно национальных (характерных) танцевальных элементов. Национальные акценты придает, главным образом, гимнообразная музыка и костюм — колеты и головные уборы, стилизованные под мундиры национальных гвардий. Танец наций начинается маршем с флагами (в соответствии с актуальным политическим контекстом те или иные флаги могли исключаться или добавляться). Язык классического танца обеспечивает образ единства «нации» — танцовщицы исполняют *écharpés* на пальцах, различные *pas de bourrées*, *ballonnées*, *emboîtés*, *entrechat six*, *pirouettes*. Общий танец переходит в галоп с флагами.

Известно, что Мариус Петипа, хоть и ругал «Эксцельсиор», многое почерпнул из балетов-феерий [44, с. 288–289]. Обновленные постановки «Эксцельсиора», в свою очередь, обнаруживают немало аналогий с балетами Петипа, но сейчас трудно определить, что первично. Соотношение классического танца Света и пантомимическая доминанта Обскурантизма вызывают в памяти Фею Сирени и Фею Карабос из «Спящей красавицы». В одной из постановок «Эксцельсиора» Обскурантизм с развевающимися крыльями и прыжками — практически Ротбарт из «Лебединого озера». Трио Раба, Обскурантизма и Цивилизации — близко трио Медоры, Конрада и Раба в «Корсаре». Адажио Цивилизации с четырьмя кавалерами воспринимается как цитата из «Спящей красавицы», танец мавританских мальчиков почти идентичен танцу арапчат из «Раймонды», а танец Индийской моря — напоминает монолог Никии из «Баядерки». Идея первой картины «Свет», где танцуют младшие гении прогресса, перекликается с прологом «Спящей красавицы», в котором танцуют феи со свитой. Танец электрических абажуров с гирляндами лампочек — сцену «Оживленного сада» из балета «Корсар» и вальс из «Спящей красавицы». Если помнить, что «Эксцельсиор» ставился как национальный балет, то напрашивается еще одна аналогия: подобно тому как в «Спящей красавице» феи наделяют принцессу Аврору подвластными им качествами — смелостью, нежностью и т. д., гении Науки, Согласия, Индустриализации и т. д. приносят в дар только что объединившемуся государству Италии свои «достижения».

Подводя итог, заметим, что балет «Эксцельсиор» стоит рассматривать как памятник эпохи технологического оптимизма и яркий пример технологического возвышенного, как своего рода энциклопедию балета и одновременно энциклопедию визуальных и нарративных репрезентаций технологического прогресса. Для решения новаторской художественно-политической задачи привлечены возможности разных «языков культуры».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bruce Sinclair*. Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // Cutcliffe, Stephen H., and Post, Robert C. (eds.), In context: History and the history of technology. Essays in honor of Melvin Kranzberg. Bethlehem, Pa.: Lehigh Univ. Press, 1989. pp. 71–87.
2. *Pappacena F.* Foreword // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena*. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 201–202.
3. *Петипа М.* Из интервью о состоянии петербургского и зарубежного балета. Напечатано в «Петербургской газете», 1896 г., 2 декабря [Электронный ресурс]. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#rn_185 (дата обращения 24.04.2017).
4. *Карсавина Т.* Романтика и волшебство танца // Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
5. *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 344 с.
6. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Романтизм. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
7. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 390 с.
8. *Чепалов А.* «Эксельсиор» Манцотти как аллегория новой эры // Танец в Украине и мире. 2011. № 2. С. 32–33.
9. *Корябин И.* Сделано в «Ла Скала»: «Эксельсиор» в зимний вечер... [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/12042102.html> (дата обращения 24.04.2017).
10. Либретто балета *Excelsior* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/436/details/> (дата обращения 23.04.2017).
11. *Галайда А.* Балет «Ла Скала» в Москве: второразрядная труппа привезла свою реликвию — старинный «Эксельсиор» [Электронный ресурс]. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/12/19/nenauchnaya_radost (дата обращения 23.04.2017).
12. «Эксельсиор», балет Ла Скала в Большом [Электронный ресурс]. URL: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/2167685.html> (дата обращения 24.04.2017).
13. Эльфы и наука. В Большом театре завершаются гастроли итальянского балета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5391/> (21.04.2017).
14. *Marx L.* The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. Oxford University Press, 2000. 430 pp.
15. *Martschukat J.* The Art of Killing by Electricity: The Sublime and the Electric Chair // The Journal of American History, Vol. 89, No. 3 (Dec., 2002), pp. 900–921.
16. *Nye D. E.* American Technological Sublime. Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 pp.
17. *Никифорова Л. В.* Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2011. 702 с.
18. Там же.
19. Там же.
20. *Nye D. E.* American Technological Sublime. Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 pp.
21. *Bruce Sinclair*. Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // In Context: History and History of Technology Essays in Honor of Melvin Kranzberg (Research in Technology Studies, Vol 1. Bethlehem, P.A.: Lehigh University Press, 1989, pp. 71–87.
22. Ibid.
23. *Celi C.* Manzotti and Theatre of Memory of the XIX Century // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena*. Rome: Di Giacomo editore, 1998. P. 209–234.

24. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве [Электронный ресурс] // К. С. Станиславский: собр. соч. в восьми томах. М., 1954. Том 1. URL: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml (дата обращения 21.04.2017).
25. Карсавина Т. Романтика и волшебство танца [Электронный ресурс] // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения 20.04.2017).
26. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
27. Мережковский Д. С. Смерть богов (Юлиан Отступник). М.: Вече, 2012. 427 с.
28. Vanes S., Carroll N. La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community // *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet Studies in Dance History* / Ed. By Lynn Garafola. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. pp. 91–106.
29. The Libretto [1886] // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 235–248.
30. Манициотти Луиджи. Эксельсиор. Большой исторический, аллегорический балет в 4 д. и 14 картинах. Музыка Ромуальдо Маренко. СПб.: Типография В. А. Тихонова, 1887. 31 с.
31. The Libretto [1886] // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 235–248.
32. Gooday G. Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 pp.
33. Pappacena F. The Transcriptions of Ballet Excelsior and the Manuscripts of the Theatre Museum La Scala // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 249–268.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Gooday G. Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 pp.
37. Дубкова С. И. Блистательный мир балета. М.: Белый город, 2007. 479 с.
38. Pappacena F. Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91–118.
39. *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. 352 pp.
40. Pappacena F. I fondamenti della struttura del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75–90.
41. Ibid.
42. Pappacena F. Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91–118.
43. Pappacena F. I fondamenti della struttura del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays* / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75–90.
44. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.

REFERENCES

1. Bruce Sinclair. Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // Cutcliffe, Stephen H., and Post, Robert C. (eds.), *In context: History and the history of technology. Essays in honor of Melvin Kranzberg*. Bethlehem, Pa.: Lehigh Univ. Press, 1989. pp. 71–87.

2. Pappacena F. Foreword // *Excelsior: Documenti i Saggi / Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena*. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 201–202.
3. Petipa M. Iz interv'y u o sostoyanii peterburgskogo i zarubezhnogo baleta. Napechatano v «Peterburgskoj gazete», 1896 g., 2 dekabrya [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#rn_185 (data obrashcheniya 24.04.2017).
4. Karsavina T. Romantika i volshebstvo tanca // Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stat'i. L: Iskusstvo, 1971. 448 s.
5. Slonimskij Yu. I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka. M.: Iskusstvo, 1977. 344 s.
6. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. 2-e izd., ispr. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2008. 512 s.
7. Suric E. Balet i tanec v Amerike. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 2004. 390 s.
8. Chepalov A. «Eksel'sior» Mancotti kak allegoriya novoj ehry // Tanec v Ukraine i mire. 2011. № 2. S. 32–33.
9. Koryabin I. Sdelano v «La Skala»: «Eksel'sior» v zimnij vecher... [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.belcanto.ru/12042102.html> (data obrashcheniya 24.04.2017).
10. Libretto baleta Excelsior [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/436/details/> (data obrashcheniya 23.04.2017).
11. Galajda A. Balet «La Skala» v Moskve: vtororazryadnaya truppa privezla svoyu relikviyu — starinnyj «Eksel'sior» [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/12/19/nenauchnaya_radost (data obrashcheniya 23.04.2017).
12. «Eksel'sior», balet La Skala v Bol'shom [Elektronnyj resurs]. URL: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/2167685.html> (data obrashcheniya 24.04.2017).
13. El'fy i nauka. V Bol'shom teatre zavershayutsya gastrol'i ital'yanskogo baleta [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5391/> (21.04.2017).
14. Marx L. The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. Oxford University Press, 2000. 430 pp.
15. Martschukat J. The Art of Killing by Electricity: The Sublime and the Electric Chair // The Journal of American History, Vol. 89, No. 3 (Dec., 2002), pp. 900–921.
16. Nye D. E. American Technological Sublime. Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 pp.
17. Nikiforova L. V. Chertogi vlasti. Dvorec v prostranstve kul'tury. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2011. 702 s.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Nye D. E. American Technological Sublime. Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 pp.
21. Bruce Sinclair. Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // In Context: History and History of Technology Essays in Honor of Melvin Kranzberg (Research in Technology Studies, Vol 1. Bethlehem, P.A.: Lehigh University Press, 1989, pp. 71–87.
22. Ibid.
23. Celi C. Manzotti and Theatre of Memory of the XIX Century // *Excelsior: Documenti i Saggi / Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena*. Rome: Di Giacomo editore, 1998. P. 209–234.
24. Stanislavskij K. Moya zhizn' v iskusstve [Elektronnyj resurs] // K. S. Stanislavskij: sobr. soch. v vos'mi tomah. M., 1954. Tom 1. URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0010.shtml (data obrashcheniya 21.04.2017).
25. Karsavina T. Romantika i volshebstvo tanca [Elektronnyj resurs] // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (data obrashcheniya 20.04.2017).

26. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
27. *Merezhkovskij D. S.* Smert' bogov (Yulian Otstupnik). M.: Veche, 2012. 427 s.
28. *Banes S., Carroll N.* La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community // Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. pp. 91–106.
29. The Libretto [1886] // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 235–248.
30. *Mancioti Luidzhi.* Ekscel'sior. Bol'shoj istoricheskij, allegoricheskij balet v 4 d. i 14 kartinah. Muzyka Romual'do Marenko. SPb.: Tipografiya V. A. Tihonova, 1887. 31 s.
31. The Libretto [1886] // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 235–248.
32. *Gooday G.* Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 pp.
33. *Pappacena F.* The Transcriptions of Ballet Excelsior and the Manuscripts of the Theatre Museum La Scala // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 249–268.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. *Gooday G.* Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 pp.
37. *Dubkova S. I.* Blistatel'nyj mir baleta. M.: Belyj gorod, 2007. 479 s.
38. *Pappacena F.* Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91–118.
39. Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. 352 pp.
40. *Pappacena F.* I fondamenti della struttura del ballo // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75–90.
41. Ibid.
42. *Pappacena F.* Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91–118.
43. *Pappacena F.* I fondamenti della struttura del ballo // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75–90.
44. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Л. В. Никифорова — д-р культурологии, профессор; nikiforova_lv@list.ru
 Н. В. Никифорова — канд. культурологии; n.nikiforova@civitassolis.net
 А. Л. Васильева — канд. культурологии; avas7812@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Larisa V. Nikiforova — Dr. Sci. (Cultural Studies), Prof.; nikiforova_lv@list.ru
 Natalia V. Nikiforova — Cand. Sci. (Cultural Studies); n.nikiforova@civitassolis.net
 Anastasia L. Vasilieva — Cand. Sci. (Cultural Studies); avas7812@gmail.com