

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.8

«БАЯДЕРКА» М. И. ПЕТИПА: ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ

Б. А. Илларионов¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Балет М. И. Петипа «Баядерка» рассматривается в контексте царившего в российской художественной практике второй половины XIX века стиля историзма. Подчеркивается, что «Баядерка» имеет черты романтизма, но ими стилистика этого балета не исчерпывается. Также подчеркивается, что стилистическую характеристику «Баядерки», отчетливо корреспондирующую с историзмом, можно экстраполировать на все произведения Петипа, начиная с «Дочери Фараона». Для стилистического определения хореографического театра Петипа предлагается понятие «полистилистика».

Ключевые слова: М. И. Петипа, «Баядерка», стилистика, романтизм в балетном театре, историзм, выразительные средства балетного театра

PETIPA'S *LA BAYADERE*: QUESTIONS OF STYLE

Boris A. Illarionov¹

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

Petipa's *La Bayadère* is considered in the context of the style of historicism that reigned in the Russian artistic practice of the middle and end of the 19th century. It is emphasized that *La Bayadère* has the features of romanticism, but the style of this ballet is not limited to them. It is also emphasized that the stylistic characteristics of *La Bayadère*, clearly corresponding to historicism, can be extrapolated to all the works of Petipa, starting with *The Pharaoh's Daughter*. For Petipa's ballet theatre the author offers the stylistic definition "the polystylistics".

Keywords: Marius Petipa, *La Bayadère*, stylistics, romantic ballet (romanticism in the ballet theatre), historicism, means of expression in the ballet theatre

В связи с «Баядеркой» представляется закономерным обратиться к вопросу о художественном стиле, в рамках которого работал зрелый Петипа-балетмейстер.

Следует оговориться, что Петипа как балетный профессионал и художник сформировался во времена романтизма, учась у его корифеев – Перро, семейства Тальони, Коралли, Мазилье, да и у собственного брата Люсьена, проникаясь атмосферой творческого процесса, перенимая их опыт, копируя приемы, тиражируя их многочисленные находки. Балетный романтизм – период, более ограниченный и смещенный по времени (1830–1850-е годы), нежели романтизм философский и общехудожественный. В истории балета романтизм определяется как цельное и законченное явление, связанное не только с общефилософскими и общеэстетическими идеями того времени, но и с определенным типом балетного спектакля, целенаправленным развитием технических приемов, почти нормативными принципами использования выразительных средств (см. об этом: [1; 2; 3; 4; 5; 6]). Все это позволяет говорить о балетном романтизме не только как об определенной эпохе, но и как о стилевом направлении, господствовавшем в западноевропейском и русском балетном театре середины XIX века.

А что было в балете после романтизма? Какой художественный стиль характерен для театра Петипа? Черты романтизма правомерно находят в «Баядерке» [7, с. 267–300; 8; 9, с. 75–93], но очевидно, что стилистически это – более сложный продукт, как и все другие балеты зрелого и позднего Петипа. Иногда в литературе проскальзывает словосочетание «академизм Петипа». Так, например, энциклопедия «Балет» характеризует академизм в балете как «конкретно-историческое направление в балетном театре 19 в., проявившееся преимущественно во Франции и России» [10, с. 16] и возводит его к романтической эстетике. Постромантический период трактуется здесь, прежде всего, в ключе поиска форм симфонизации танца и хореографических структур. При ближайшем рассмотрении использование термина «академизм» в качестве стилистического определения «эпохи Петипа» представляется сомнительным. Если понимать академизм как следование неким классическим образцам, то таких установлений во времена Петипа не существовало; процесс был живым и подвижным, «академий» в балете, в отличие от академий изящных искусств того периода (напр.: Французской академии живописи и скульптуры или Императорской академии художеств

в Санкт-Петербурге), не было¹.

Говоря о художественном контексте «эпохи Петипа», историки балета рассматривают музыку, литературу, драматический театр, общественные настроения, но, как правило, игнорируют архитектуру и декоративно-прикладное искусство. Как представляется, совершенно напрасно. «Вещный мир», в котором формировались вкусы, эстетические идеалы, модные тенденции, был чрезвычайно важен и для Петипа (он в этом мире жил сам) и для социально разнородного зрителя его спектаклей (включая представителей Царской семьи, выступавших, в первую очередь, в роли заказчиков театрально-го репертуара).

В художественной практике второй половины XIX века господствует историзм. Сам термин неоднозначен. Пассеизм — внимание к прошлому — характерен для разных эпох и художественных стилей. Строго говоря, и ренессанс, и классицизм также являются «историзмами», поскольку обращаются к Античности. Безусловно, историчен общеевропейский романтизм, чье влияние и продолжение историки искусства видят в историзме² второй половины XIX века. Именовать ли историзм стилем? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Часто искусствоведы ссылаются на немецкого исследователя Вольфганга Гетца, который в статье «Историзм. Попытка определить понятия» предложил различать «историзм как образ мыслей, а эклектизм как художественный метод» (цит. по: [11, с. 9]). На понимании историзма исключительно как периода и неаргументированности его определения как стиля, настаивает, например, петербургский искусствовед Виктор Власов в «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» [12, с. 196]. Историк архитектуры Андрей Иконников в применении к своей сфере предлагает вообще избегать терминов «архитектура историзма» или «архитектура эклектизма», предлагая для рассматриваемого периода более точную, с его точки зрения, стилевую характеристику «архитектура выбора» (подразумевается не нормативная, а свободная возможность выбора творцом художественных образцов и приемов из прошлого) [13, с. 181]. Нам, в рамках настоящей работы и в ее контексте, представляется обоснованной трактовка историзма как стиля, предложенная эрмитажными искусствоведами Мариной Лопато и Татьяной Петровой в их фундаментальных статьях к каталогу программной вы-

¹ О Королевской академии танца Людовика XIV давно забыли, а дополнительное наименование театра Парижской Оперы — Академия музыки и танца — было чисто номинальным.

² Понятие «историзм» имеет множество дефиниций. Далее термин «историзм», без дополнительных оговорок, будет употребляться в значении художественного стиля (направления), характерного для русской и западноевропейской архитектуры и декоративно-прикладного искусства 1830–1890-х годов.

ставки Государственного Эрмитажа 1996 года «Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративно-прикладном искусстве, 1820-е – 1890-е годы» [11, с. 9–17, 24–29].

Приведем цитату из каталога выставки произведений декоративно-прикладного искусства «Историзм и модерн» из фондов гамбургского Музея искусства и художественных ремесел, прошедшей в Советском Союзе в 1986 году: «Еще в 1895 г. Ю. Лессинг выразил надежду, что когда-нибудь внуки увидят «в каждой из наших работ, несмотря на всю подражательность, общие черты, характерные для искусства второй половины 19 века». В 1913 г. Куно Миттенцвей охарактеризовал период историзма как «совершенно адекватное выражение века гуманитарных наук, века Гегеля и истории искусств». Именно благодаря стремлению к познанию и исследованиям историзм обладал не-обозримым обилием форм, которые он черпал из всех стилей, а также в восточном и народном искусстве» [14, с. 6–7].

Посмотрим на один из образцов петербургской архитектуры и обустройства быта рассматриваемого периода – Дворец великого князя Владимира Александровича³ (среднего сына императора Александра II, дяди императора Николая II). К слову, обитатели этого дома были связаны с балетом. Сам великий князь покровительствовал Сергею Дягилеву, и первые «Русские сезоны» проходили под его патронатом [15]. Великий князь обеспечил Дягилеву казенные субсидии на проведение первых сезонов. К сожалению, Владимир Александрович умер, не дождавись балетного Сезона 1909 года⁴.

Дворец был построен в конце 1860-х – начале 1870-х годов архитектором Александром Резановым, и своим внешним видом (фасадом) напоминает ренессансное палаццо. Когда мы заходим внутрь и проходим по анфиладе комнат, то видим совершенно разную стилистику – словно шествуем, по разным странам, по разным эпохам: избыточный неоампир, необарокко, «второе» и даже «третье» рококо, готические мотивы, восточный мавританский уголок, русский теремной зал и т. п. В этом дворце, в характерных того времени интерьерах много драпировок, деталей, цвета, прихотливых изгибов силуэтов – пресыщенность во всем.

Разумеется, это характерно не только для архитектуры (экстерьера и интерьера), но и для отдельных предметов быта: фарфора Императорского завода и частных мануфактур (Попова, Гарднера – впоследствии Кузнецовского и др.), ювелирных украшений, шляпок, дамских платьев с кринолинами и большими турнюрами.

³ Местоположение: Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 26.

⁴ Младший сын великого князя, Андрей Владимирович, стал супругом Матильды Кшесинской.

Меткое замечание дает историк балета Александр Демидов, размышляя о времени создания «Спящей красавицы» (конец 1880-х годов): «Интерес к материальности, вешности, стильности, интерьеру вытесняет лирический пейзаж и лунные прогулки в романтические дали воображения» [16, с. 16].

Нужно акцентировать внимание на том, что Петипа во всем этом жил. Он приходил в дома, где видел оформление и вещи подобного вкуса, общался с людьми, которые заказывали, покупали такие изделия. Он ставил спектакли для публики, жившей в этой обстановке. Если рассмотреть сохранившиеся фотографии общих планов сцены в постановке «Баядерки» 1900 года, то можно наглядно убедиться в их стилистическом сходстве с дворцовыми интерьерами рассматриваемого периода.

Попробуем сформулировать приметы историзма как художественного стиля:

- поиск идей, приемов, художественных форм в прошлом, в истории, в искусстве различных исторических периодов, различных стран, в том числе, экзотических;

- давление формы над содержанием, в отличие от «чистого» (раннего) романтизма (с поиском в прошлом некоего, подчас ускользающего идеала) – любование старинной формой как таковой, как следствие, – бóльшая стабильность, основательность и даже тяжеловесность формы;

- обилие, переизбыток деталей;

- очень прихотливые, намеренно усложненные линии, орнаменты, узоры;

- переизбыток красок, перенасыщенная колористика.

Балет – искусство не только исполнительское, но и изобразительное. В том, как мы видим траекторию движения, как мы видим силуэт, позу, композицию фигур на сцене, многое определяется сценографией. Сценография времен Петипа вполне соответствует стилевым характеристикам историзма: она пресыщена, колористична, избыточна деталями. Собственно, и композиционное искусство Петипа находится в этих же рамках.

Если искать в балетах Петипа аналогии со стилистическими особенностями историзма, то мы их вполне находим:

- это балеты сюжетные, причем сюжет намеренно растянут, зачастую имеет место нагромождение частей;

- в балетах Петипа много экзотики («Дочь Фараона», «Баядерка», «Ливанская красавица», «Млада», «Роксана, краса Черногории», «Царь Кандавл», «Дочь снегов», «Талисман», «Весталка»); в каждом – сюжеты и сцены из экзотической жизни народов разных стран и разных эпох;

- балеты Петипа отличает обилие сложных многофигурных построений: в его творчестве выкристаллизовывается такая важная форма как «большая многофигурная композиция» (см. ее характеристику в: [17, с. 22]);

— позы танцовщиков отличает сложный, иногда «перекрученный» корпус, орнаментально прихотливые руки, много, по терминологии Акима Волынского [18, с. 294], контрапосто, много намеренных противоположений частей тела танцовщиков;

— движения танцовщиков технически, может быть, и не очень сложные, не такие виртуозные (если сравнивать с современной «танцевальной акробатикой»), но всегда **сложнокоординированные**.

Приметы историзма вполне экстраполируются на «Баядерку», на всего зрелого и позднего Петипа, начиная с «Дочери Фараона» и заканчивая его последними балетами, в частности, «Раймондой» и «Волшебным зеркалом».

Говоря о творческом методе Петипа, следует отметить, что Петипа не был изобретателем чего-то принципиально нового. Он был человеком с психологией бродячего артиста, каковым он, собственно, и являлся в молодости. Все, что попадалось под руку, все, что видел, он старался запомнить, а потом использовал. Так было с наследием романтизма — со школой Жюль Перро, которую он прошел в первое десятилетие работы в Петербурге, с опытом других коллег, включая собственного брата Люсьена и парижского либреттиста Сен-Жоржа, младшего, но в какой-то момент более успешного соотечественника Артюра Сен-Леона, или носителей этнографического эксклюзива Кшесинского и Бекефи, и даже представителей новой итальянской технической школы, которых Петипа в конце жизни включил в пантеон собственного творчества. Известно, что Петипа скрупулезно собирал газетные и журнальные вырезки на разные темы. Дочь балетмейстера, Вера, вспоминала, что отец «для выражения чувства <...> призывал наблюдать природу в ее многообразных проявлениях и переливах» [19, с. 247]. Петипа «подсматривал» везде и всегда: известен анекдот об Иогансоне, который регулярно сообщал ученицам, что Мариус Иванович подсматривал на его уроках учебные комбинации, а потом вставлял их в свои балеты. И Петипа зачастую обвиняли в том, что он использовал чужое.

Принципиально, что Петипа был традиционалистом, но традиционалистом вдохновенным. Чужие идеи, темы, сюжеты, приемы, находки, детали он перерабатывал в своем «творческом котле». Наследие прошлого, говоря высокопарно, было для Петипа живым источником, он базировался на нем и щедро включал его элементы в свои в высшей степени эклектичные большие балеты.

Эклектичность «Баядерки» многопланова. Это и эклектичность визуальная, определяемая экзотичностью места действия, сценографией, обликом танцовщиков. Это эклектичность жанровая, в которой нашлось место и мелодраме, и кокетливым водевильным ноткам, и грандиозному шоу-обозрению, и пафосу высокой трагедии. Это эклектичность сценических приемов: от му-

дренных сценографических эффектов, сложного мизансценирования и намеренного танцевального буйства до почти киношных «крупных планов», преподнесения множимых классических поз как мега-символов и квинтэссенций смыслов. Это эклектичность пластических лексик. Это и эклектичность использования наследия прошлого. Эклектизм как художественный метод историзма, в полном соответствии с определением В. Гетца, господствует в «Баядерке», и он столь же характерен для большинства других больших балетов Петипа.

Наличие в «Баядерке» элементов наследия не только романтизма, но и эпохи Новерра подметил Вадим Гаевский [9, с. 78]. Он пишет о причудливом переплетении в «Баядерке» старого и нового. С нашей точки зрения, эпохи истории балета в «Баядерке» представлены вполне структурированно и ясно. И способ этого представления – использование различных выразительных средств балетного театра, различных пластических лексик на определенном драматургическом этапе развития хореографического действия.

Так, классицистская пантомимность и выразительный жест Новерра обозначают экспозицию и завязку, барочная дивертисментность двигает действие, кульминация возникает как триумф романтического «белого балета»⁵, развязка решается действенным танцем, существенно преобразившемся в руках Петипа после романтизма. Приведенную в нашей предыдущей, посвященной «Баядерке» [20, с. 33], работе схему «восхождения по ступеням выразительных средств балетного театра» в «Баядерке» можно дополнить указаниями на эпохи, для которых характерны указанные выразительные средства (см. рисунок ниже):

Уточним, что подразумевается под понятием «новый действенный танец» Петипа. Действенный танец – одна из важных принадлежностей романтического балета, однако по сохранившимся фрагментам и некоторым попыткам реконструкций видно, что тогда он был ближе к отанцованной пантомиме. У Петипа действенность танца по преимуществу заключена в рамки сложной хореографической формы (например, *Pas d'action IV* акта «Баядерки»), сочетается с виртуозностью классического танца и носит гораздо более абстрактный (обобщенно-поэтический) характер.

Петипа эклектичен, но он далек от примитивной эклектики не связанных друг с другом фрагментов; это, скорее, мозаичность, когда разрозненные детали постепенно складываются в стройную композицию. Балетмейстерское мастерство Петипа имеет много источников, много характеристик и столь же много значений, его стилистика – это множество стилей. Древнегреческое

⁵ Здесь также не обошлось без использования достижений «пост-романтика» А. Сен-Леона – выдающегося мастера инструментального классического танца.

«Баядерка». Схема хореографического действия.

экспозиция и завязка	развитие действия	кульминация	развязка
		Симфонизированный классический танец	
	Разнохарактерный дивертисмент		
Пантомима			Действенный танец Сценография
«Праздник огня», «Две соперницы»	«Смерть баядерки»	«Тени»	«Гнев богов»
Эпоха Новерра (пантомимные балеты)	Барочный балет (балеты с выходами, гран-балеты)	Романтизм («белый» балет)	«Новый действенный танец» (Петипа)

Рис. «Баядерка». Схема хореографического действия

слово *πολύς* — «многочисленный», как представляется, чрезвычайно уместно для определения стиля театра Петипа. **Полистилистика** — объемнее и гармоничнее историзма и эклектизма (эклектики). Этот термин предлагается нами для определения специфики художественного стиля театра Петипа.

Несмотря на предложенное стилистическое определение, термины «эклектика» и «историзм» в отношении «Баядерки» можно употребить и в их изначальных, «базовых» значениях. Эклектика «Баядерки» — в сочетании разнородных выразительных средств и разнообразных творческих приемов. Историзм — в отсылках к художественным методам и находкам различных этапов развития балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1996. 432 с.
2. Guest I. The Ballet of the Second Empire, 1847-1858. L.: Adam & Charles Black, 1955. 133 p.
3. Guest I. Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. N. Y.: Dance books, 1984. 383 p.

4. *Guest I.* The Romantic Ballet in England. L.: Phoenix House Ltd., 1954. 176 p.
5. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris. L.: Sir Isaac Pitman & sons Ltd., 1966. 314 p.
6. *Guest I.* Th. Gautier about dance. L.: Adam & Charles Black, 1986. 358 p.
7. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
8. Соколов-Каминский А. А. «Баядерка». Истоки сюжета – и не только // Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой; сост. О. А. Федорченко. Владимир: Фолиант, 2006. С. 82–98.
9. Гаевский В. М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
10. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
11. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве, 1820-е – 1890-е годы: каталог выставки / Гос. Эрмитаж; вступ. ст. М. Н. Лопато, Т. А. Петрова. СПб.: Славия, 1996. 432 с.
12. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004–2009. Т. 4. 2006. 750 с.
13. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 560 с.
14. Историзм и модерн: каталог выставки. Л.: б/и, 1986. 86 с.
15. Хмельницкая И. И. Великий князь Владимир Александрович и начало дягилевских сезонов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 123–132.
16. Демидов А. Охота принца Дезире // Музыкальная жизнь. 1983. № 11. С. 15–16.
17. Илларионов Б. А. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа / Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 16–30.
18. Волынский А. Л. Статьи о балете / сост., вступ. ст. Г. Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. 400 с.
19. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
20. Илларионов Б. А. «Баядерка»: четыре или три? // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4 (51). С. 28–38.

REFERENCES

1. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1996. 432 s.
2. *Guest I.* The Ballet of the Second Empire, 1847-1858. L.: Adam & Charles Black, 1955. 133 p.
3. *Guest I.* Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. N. Y.: Dance books, 1984. 383 p.
4. *Guest I.* The Romantic Ballet in England. L.: Phoenix House Ltd., 1954. 176 p.
5. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris. L.: Sir Isaac Pitman & sons Ltd., 1966. 314 p.

6. *Guest I. Th. Gautier about dance.* L.: Adam & Charles Black, 1986. 358 r.
7. *Slonimskij Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka.* M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
8. *Sokolov-Kaminsky A. A. «Bayaderka». Istoki syuzheta – i ne tol'ko // Baletmeister Marius Petipa: stat'i, issledovaniya, razmyshleniya / Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj; sost. O. A. Fedorchenko.* Vladimir: Foliant, 2006. S. 82–98.
9. *Gaevsky V. M. Dom Petipa.* M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 432 s.
10. *Balet: ehnciklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich.* M.: Sovetskaya ehnciklopediya, 1981. 623 s.
11. *Istorizm v Rossii. Stil' i ehpocha v dekorativnom iskusstve, 1820-e – 1890-e gody: katalog vystavki / Gos. Hermitage; vstup. st. M. N. Lopato, T. A. Petrova.* SPb.: Slaviya, 1996. 432 s.
12. *Vlasov V. G. Novyj ehnciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t.* SPb.: Azbuka-klassika, 2004–2009. T. 4. 2006. 750 s.
13. *Ikonnikov A. V. Istorizm v arhitekture.* M.: Strojizdat, 1997. 560 s.
14. *Istorizm i modern: katalog vystavki.* L., 1986. 86 s.
15. *Khmel'nickaya I. I. Velikij knyaz' Vladimir Aleksandrovich i nachalo dyagilevskih sezonov // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 3 (50). S. 123–132.
16. *Demidov A. Ohta princa Desiré // Muzykal'naya zhizn'.* 1983. № 11. S. 15–16.
17. *Illarionov B. A. Struktura horeograficheskogo dejstviya v «Spyashchej krasavice» M. I. Petipa / Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 16–30.
18. *Volynsky A. L. Stat'i o balete. Sost., vstup. st., komm., spisok statej G. N. Dobrovol'skoj.* SPb.: Giperion, 2002.– 400 s.
19. *Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i.* L.: Iskusstvo, 1971. 448 s.
20. *Illarionov B. A. «Bayaderka»: chetyre ili tri? // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 4 (51). S. 28–38.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts); borisillarionov@rambler.ru