

М.Ю. ГЕНДОВА

*Академия русского балета
им. А.Я. Вагановой
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-7344-9376
avrorka196@yandex.ru*

MARYA YU. GENDOVA

*Vaganova Ballet Academy
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-7344-9376
avrorka196@yandex.ru*

Об отражении стиля барокко в русском балетном искусстве

Статья посвящена теме барокко на русской балетной сцене конца XIX столетия, при этом фокус внимания исследователя выходит за рамки указанного времени, касаясь отражения барочной тематики в балетном искусстве XX — начала XXI веков. Автор не анализирует сюжетную основу балетного спектакля и не пытается искать стилистические признаки барочного времени, которые бы подтвердили принадлежность балета к эпохе. Ключевой задачей для себя автор определяет стремление осмыслить фундаментальные — философско-ценностные и духовно-значимые — доминанты бытия человечества, актуальные вне времени, а потому значимые и сегодня: это тема личности, времени, добра и зла, стереотипов и алгоритмов (тема свободы), тема аллюзий. Автору важно понять, как они, сообразно мировоззрению барокко, раскрывались в балетном искусстве конца XIX века (в эпоху позднего М. Петипа — расцвета барокко в балете), оказывая воздействие на его сюжетную и архитектурную структуру. Сохраняя ретроспективно-поисковый вектор исследования, автор ставит вопрос, почему эти специфические концепты мировоззрения эпохи, а также конструктивные особенности балетного барочного спектакля проявились

On the Reflection of the Baroque Style in the Russian Art of Ballet

The article is devoted to the theme of the Baroque style on the Russian ballet scene of the end of the 19th century, and the focus of attention of this research steps over the bounds of the indicated time period, dwelling upon the reflection of Baroque subject matter on the 20th and early 21st century art of ballet. The author does not analyze the plotline basis of ballet performances and does not attempt to search for stylistic attributes of the Baroque period which would confirm the ballet's pertaining to the Baroque era. The author determines as her main goal the aspiration to comprehend the fundamental — philosophical, value-based and spiritually significant — dominant ideas of human existence which are relevant beyond time and, hence, significant today, as well: the themes of personality, time, good and evil, stereotypes and algorithms (the theme of liberty), the theme of allusions. The author finds it important to comprehend how, conformably with the baroque worldview, they disclosed themselves in the late 19th century art of ballet (during the era of Marius Petipa's late productions, which was the flourishing of the Baroque style in ballet), exerting an impact on its plotline and architectonic structure. While preserving the retrospective-explorative vector of her research, the author poses the question, why do these specific concepts of the epoch's

в творчестве балетмейстеров XX и XXI веков — Джорджа Баланчина и Алексея Мирошниченко.

Ключевые слова:

балетное искусство, эпоха барокко, тема времени, тема личности, тема аллюзии, балетмейстер, М. Петипа, Дж. Баланчин, А. Мирошниченко.

worldview, as well as the constructive peculiarities of the baroque manner of ballet production has manifested itself in the art of 20th and 21st century ballet-masters George Balanchine and Alexei Miroshnichenko.

Keywords:

the art of ballet, the Baroque era, the theme of time, the theme of personality, the theme of allusion, ballet-master, Marius Petipa, George Balanchine, Alexei Miroshnichenko.

Для цитирования/For citation:

Гендова М.Ю. Об отражении стиля барокко в русском балетном искусстве // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 37–47. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.037-047.

Лишь там, где полускрыта красота,
Достигнута искусства полнота.
Цель мастера — контрастами играть,
Скрывать границы, взоры удивлять.

*Александр Поуп (1688–1744),
перевод С. Антоновой*

Стиль барокко оказался мощнейшим, а потому, наиболее активным течением Нового времени, направленным на принципиально иное (в сравнении с предшествующим периодом) восприятие личности и её духовного мира.

В эпоху барокко личность перестала восприниматься догмой — «мерой всех вещей», а приобрела статус «мыслящего тростника», который, несмотря на свою природную «слабость» (особую гибкость из-за отсутствия древесного каркаса), отличается стойкостью, а потому способен к духовному преображению через самопознание, стремление к гармонии на протяжении всей жизни. Такой подход ненавязчиво обозначил знаковый для барокко философский вопрос — вопрос времени, его непрерывной быстротечности, его влияния на человеческую жизнь как фактора, обуславливающего и отображающего нравы, а также формирующего пространство. В результате человек эпохи барокко оказался не центром ми-

роздания, а лишь стал примером концентрированного отражения изменчивого мира в отдельном единичном фокусе. Человек явил собой некое созерцательное начало, динамика развития которого напрямую связана со столкновением двух глобальных начал — добра и зла, влияющих на формирование духовно-ценностного ядра личности, понимание таких категорий, как «духовная ценность» и «идеал» (Абсолют).

Такая постановка вопроса позволила задуматься над тем, как ключевые доминанты стиля барокко отобразились в балетном искусстве, появившемся именно в этот период времени. Встречаются ли барочные отголоски в последующих этапах развития балетного театра? Оказывает ли барочность своё воздействие на мир балета сегодня?

Итак, стиль барокко, относясь к личности как к открытой социокультурной системе, изменяемой во времени под воздействием сил добра и зла, а также

встроенной в строгую соподчинённую иерархическую структуру, большое внимание уделял вопросам придворной церемониальности, порой приобретающей гиперболизированные, театральные, а потому вычурные и масштабно-помпезные формы. Умение придать изящность и изысканность строгой системе — вот один из ключевых визуальных признаков барокко. При этом полученная форма не отличалась константностью — напротив, её изменчивость подчёркивалась через криволинейность движения контура рисунка, динамическую игру объёмов и форм (крупная форма и миниатюризмом), многофактурность, ансамблевость, обилие аллюзий и «обманок» (трюмплэй¹). В результате барочность словно приглашала к диалогу, к необходимости анализировать объект с нескольких точек, исключая только фронтальное (плоскостное) восприятие. Стремление к вычурности, таинственности, желанию выделиться, потребности в игре, аллегориях, аллюзиях и интертекстуальности подтолкнули дворцово-балльную культуру к формированию театрального танца, опер-балетов и балета как такового. Потому фразу драматурга У. Шекспира «весь мир — театр» можно назвать своеобразным девизом возникшей эпохи².

Отметим, что на начальном этапе балетное искусство носило локально-придворный характер и являло собой изысканную модель формирования необходимого государству мировоззрения у подданных: государство — это балет, балет — это король, значит государство — это король — главный законодатель жизни страны.

Данная модель — аксиома абсолютизма «государство — это король» — деликатно формировалась у подданных через обращение к театральности, церемониальности, придворному этикету, раскрывшись в балетах-маскарадах («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки», 1606), балетах с выходами («Королевский балет ночи», 1653), комедиях-балетах («Мещан-

ин во дворянстве», 1670), а позже — в танцевальных картинах в операх-балетах (где наряду с профессиональными оперными певцами участвовали придворные танцовщики-любители).

В последней трети XVII века балет обособляется как профессиональный синтетический жанр, вышедший из дворца, а потому призванный прославлять власть и являться её изысканным воплощением, пропагандирующим идеалы добра и справедливости, воспитывающим на красоте и совершенстве, подталкивающим к саморазвитию в условиях понимания своего места в строго иерархизированной системе. Балетное искусство со временем оказалось уменьшенной и выкристаллизованной копией идеализированного «государства», в которой балерина — центр балетного мироздания, без неё (равно как и без государя) нет смысла в самом изысканном действе. Вырисовывается следующий вывод: балет как одно из воплощений эпохи барокко визуализирует идею о том, что личность — «тростник» в круговороте времени, стремящийся к красоте, постичь которую можно лишь став частью единого организованного пространства, где всё управляется главным «светилом» и подчиняется ему (солнцу, королю, балерине, Абсолюту). В силу тенденции к бесконечному движению, стремлению познавать целое в разрезе частного, барокко охарактеризовалось желанием структурировать гармонический образ мира в фокусе личности — начала преобразуемого и преобразующего. Потому барокко оказалось «колыбелью» балета — сферы художественного воплощения мира духовного (Абсолюта) с помощью единства музыки, танца, театра в локусе одной личности — артиста балета, аккумулирующего в себе опыт поколений и способного этот опыт, осмысляя, перерабатывать и передавать дальше через многоликие сценические образы в доступном и актуальном для современников формате.

Барочная эпоха в русском балетном искусстве достигла своего апогея во времена М.И. Петипа, прибывшего в Россию в 1847 году и прослужившего Императорской сцене более полувека — до 1903 года. Как отмечает исследователь М. Константинова, русский вариант барокко, в отличие от европейского, лишён трагедийности, он оказался «более поверхностным и вместе с тем более весёлым, лёгким и, может быть, даже чуть легкомысленным. Русское барокко заимствовало у Запада лишь внешние элементы, используя их для разных затей и выдумок» [1, с. 12]. Из 60 балетов, созданных балетмейстером Петипа на русской сцене, одним из самых показательных в ряду спектаклей барочного стиля назовём «Спящую красавицу», показанную на Мариинской сцене 3 января 1890 года.

Дыхание стилистики барокко в данном спектакле ощущается непрерывно. Так, одну из ключевых, визуальных (!) ролей занимает парковый пейзаж, сквозь который проступает контур дворца (декорации художника Императорской сцены М. Бочарова). Акцент на природосообразности не только подчёркивает романтические интонации балета о пробуждающейся любви, но и одновременно служит изысканным фоном для духовного становления юной Авроры, стремящейся к красоте и гармонии. Природные мотивы пунктирно напоминают о неизбежности движения времени, то есть о преображении личности с течением времени — от новорождённой девочки до принцессы-невесты (если воспринимать хронологически без поиска аллюзий и подтекста). Более того, в барочном саду дворец часто не является центром дворцово-паркового ансамбля, главенствует в нём пейзажность, что просматривается в декорациях к балету. Дворец короля Флорестана смещён в сторону от центра и полускрыт деревьями, он хранит тайну и манит принца Дезире. Вместе с тем отсутствие централизма дворца и обилие растительных мотивов деликатно под-

чёркивает юность принцессы Авроры — молодой особы, которая призвана стать зарёй будущего, надеждой нарождающейся власти.

В этой связи приведём любопытный и приглашающий к полемике фрагмент, касающийся истории и игры воображения, заключённых в одном вопросе: кто она, принцесса Аврора, по замыслу постановщиков? Исследователь М. Константинова рассуждает, «принцесса Аврора — она же прекрасная Франция, процветавшая при могучем Генрихе IV, пробуждается через сто лет в великолепное царствование Людовика XIV. Для России это могло читаться так — от Петра I до Екатерины II, возродившей могущество государства, или от Екатерины до Александра III, чьё царствование прославлялось современниками за покой и надёжность. Политические [историко-культурные, смягчили бы мы. — М.Г.] ассоциации неотрывны от типа балета, генетически связанного с придворной жизнью. <...> Подобные случаи нередки — замысел возникает из соображений сиюминутных» [там же, с. 20].

Однако продолжим размышлять по поводу вопроса соотношения дворца и парка и отметим, что в данном контексте «барочный сад, где дворец смещён в сторону <...> содержит ясно выраженное эстетическое, игровое [мы бы добавили — поэтическое, иллюзорное. — М.Г.] начало» [там же, с. 17], намекающее на наличие космогонических начал — сил добра и зла.

В данном спектакле барочность, отличающаяся многофактурностью и красочностью, опирается на природные мотивы, позволяющие интонировать внутренние аспекты духовного взросления и становления самой принцессы Авроры — частного примера человеческой души, за которую борется мир добра и зла.

Фундаментальный вопрос человечества о противоборстве полярных начал в барокко решался через систему сказочно-романтизированных образов.

Именно сказочный вымысел сделал балет доступным для восприятия зрителя, балет-сказка оказался тем связующим «мостиком» между сложноустроенным философско-мифологическим пространством и миром зрителя. Балет-сказка позволил сохранить балет от падения в пропасть одного лишь развлечения, напротив, подняв искусство танца на качественно иной, более высокий, уровень развития. В результате балеты М. Петипа (особенно балеты зрелого мастера) утвердили как *обязательные* такие качества, как наличие в балете интеллектуально-философского и духовно-ценностного ядра, нацеливающего личность на самосовершенствование Духа, то есть сопротивляющегося миру зла.

Однако рассуждая о балете, важно погрузиться в анализ собственного его художественно-выразительного языка — самого танца и его форм.

Начнём с хореографической формы. Балет «Спящая красавица» в определённой степени — пример танцевального и музыкального симфонизма и сюитности как приёмов контрастных, но дополняющих друг друга. Сюитность можно сравнить с архитектурной анфиладой, в которой явственно временное начало — эффект бесконечного перетекания одного в другое, при этом в сюитности можно выделить смысловые точки, угадать причинно-следственные связи, познать закономерности и осмыслить противоречия. Четырёхчастную сюитность в «Спящей красавице», по мнению М. Константиновой, «можно найти не только внутри действия в виде отдельных циклов номеров, она является формообразующим принципом музыки балета» [пролог — эпичный, приподнятого характера, завязка действия; первый акт — самый драматургически насыщенный, действенный центр сюжета; второй акт — лиричный, царство мечты, сна, видений; третий акт — царство торжествующей любви и радости, свадьба Авроры и Дезире. — М.Г.] [там же, с. 41]. Симфонизм проступил в музыкальном и танцеваль-

ном тематизме, когда каждый значимый герой получил своё «лицо», формирующее его зрительный образ не в статичности, а в развитии на протяжении балета.

Важную роль в процессе отображений идей барочности в «Спящей красавице» сыграл акцент П.И. Чайковского на вальсе — жизнеутверждающей и многократно повторяющейся музыкальной структуре, которая явилась музыкальной характеристикой прежде всего феи Сирени как сказочного воплощения сил Добра, весны и пробуждения. В связи с этим не лишним будет напомнить, что в Прологе свои дары новорождённой Авроре преподносят пять фей из свиты Сирени (пятилепестковый цветок сирени считается редкостью, но, как гласит поверье, именно, он способен даровать счастье).

Итак, вальс как музыкальная и танцевальная форма визуального отображения интонаций торжества, предощущения любви, ощущения всеобщего спокойствия, гармонии и радости оказался одной из лучших визуально-аудиальных форм презентации восторженных чувств и осмысленного стремления к красоте, борьбе за человеческий Дух, придав многоактному действию данного спектакля ощущение юности и ажурности.

Иллюстрируя идеи барочности дальше, остановимся на Пейзанском (крестьянском) вальсе — примере высококлассного балетмейстерского владения кордебалетным ансамблем — одной из черт барочности, стремящейся к многоракурсности, обилию деталей, узорчатым перестроениям и танцевальной полифонии.

В Пейзанском вальсе, открывающем сцену приготовления к празднованию в честь принцессы Авроры, кордебалет являет собой классический пример синтеза пластического, архитектурного, музыкального и темпорального (временного) начал. Выступая подобно самостоятельному герою, он несёт настроение и создаёт поэтическую атмосферу, «вытанцовывая» изысканный партерный узор, внутри которого может расцвести Авро-

ра. Кордебалет создаёт предощущение зари, весны, радости, он выступает как красивый подрамник для главного — появления балерины. И здесь мы вновь обращаемся к барочной модели восприятия власти: «государство — это балет, балет — это король» (королева сцены — балерина).

Оригинален состав исполнителей Пейзанского вальса — он представлен четырёхголосьем: пары танцовщиков и танцовщиц усилены танцующими парами детей. Такое танцующее многоголосье создаёт ощущение торжественности, умиротворённости и льющегося свободного дыхания жизни. Данные ощущения возникают не только из лексики танца — они продиктованы и самой тональностью музыки вальса, напоминающей адажио фей в Прологе, одаривающих Аврору бесценными человеческими качествами.

Хореографическая лексика Пейзанского вальса проста и незамысловата. Среди наиболее часто встречающихся *pas* отметим *port de bras*, *pas de bourrée*, *pas balance*, *pas de basque*. Лексическая незамысловатость вальса каждый раз напоминает о юности Авроры; в то же время его простота намекает на то, что всё истинное не требует чрезмерной вычурности; с архитектурной и драматургической стороны — простая лексика в её повторении подготавливает триумфальное появление балерины.

Если пристально всмотреться в хореографическую лексику вальса, то станет очевидным, что поставленные движения не только просты, но и не крупны — это лёгкие, изящные, *demi*-движения, подобно маленьким цветочным бордюрам или мелкому декору, обильно представленному в лепнине барочных ансамблей. Эта простота, мягкость и миниатюрность создают текучесть плавного и криволинейного движения жизни и времени.

Барочность в данном вальсе ощущается и в его узорчатом рисунке, который дополняется изысканной статуарностью поз и жестов, соответствующих придворному этикету. В этом ансамблевом танце

солируют воздух и пышность цветущего сада — прообраз Духовного идеала. Визуализация идеи духовности как природосообразной потребности души происходит благодаря включению в танец цветочных корзиночек и гирлянд, становящихся полноправными «участниками» вальса и подчиняющихся в руках танцующих согласованной, иерархичной работе, которая, задействуя вертикальные и горизонтальные пространства сцены во время перестроений, создаёт живописный полифонический эффект: «Детские пары — это нижний уровень сада, подобно кустарникам, которым искусно придана особая форма. Будто ветки деревьев под действием лёгкого ветерка, клонятся танцующие к рампе, то вновь поднимаются, и мужчины, взяв гирлянды цветов, играют ими таким образом, что головки детей оказываются на миг словно выглядывающими из рамки. Весь вальс — единое целое, в котором отдельные группы тесно сплетаются между собой, никогда не разъединяясь большими пространствами, <...> как бы создавая аллеи и беседки» [там же, с. 78].

Рассуждая о визуализации темы времени, об умело найденном «мостике» между мифом и сказочным воплощением философско-ценностного ядра в барочной стилистике балетного спектакля «Спящая красавица», нельзя обойти вниманием образ вязальщиц (прялок), что возникают в начале первого акта — в момент приготовления к празднику, когда большая часть пейзажа занята плетением цветочных гирлянд.

Этот пантомимный эпизод предвосхищает Пейзанский вальс — торжество молодой жизни: сцена с вязальщицами словно заносит меч над пробуждающейся молодостью, напоминая о мифологических существах — парках, прядущих нить человеческих судеб. Согласно мифологии, феи-парки (пряхи, девы судьбы) всегда держат в руках веретено; как правило, таких прях три, и они олицетворяют прошлое, настоящее и будущее.



*Ил. 1. Надежда Павлова
в роли принцессы Авроры
в балете П.И. Чайковского
«Спящая красавица».
Государственный академический
Большой театр, 1977 год
[фото из открытых источников]*

Как ни пытался король уберечь Аврору от предначертанного ей обиженной феей Карабосс, избежать столкновения с судьбой не удалось — беззаботная Аврора всё же уколется веретеном и заснёт на сто лет (ил. 1).

Таковы размышления о проявлении барочного стиля в балете «Спящая красавица» — наиболее красочном из сохранившихся примеров спектаклей этого цикла.

Однако в начале эссе автором был поставлен вопрос о возможности или невозможности более позднего обращения к идеям барочности на балетной сцене. Как думается, в качестве примеров можно назвать некоторые постановки Дж. Баланчина. Прежде всего это спектакль «Хрустальный дворец» (постановка 1947 года на музыку Первой симфонии Ж. Бизе). Премьера этого балета прошла в Гранд-Опера, став не только подарком артистам от хореографа, но и его ностальгическим воспоминанием об Императорской сцене и времени учёбы в Петербургском Императорском театральном училище. Затем отметим обновлённый вариант «Хрустального дворца» — балет «Симфония до мажор», созданный хореографом на ту же музыку спустя год для американской балетной труппы (1948).

В обеих постановках мистера Би (так называли Баланчина в Америке) можно уловить преломление идей барочности (ил. 2). Так, в первом случае, раскрываются размышления балетмейстера о театральности, иерархичности, сменяемости времени не только через танец и строгое соподчинение артистов по рангу, но и через цветовое решение сценических костюмов. Во втором варианте — идея изысканности и хрустальной (идеальной) красоты представлена исключительно средствами чистого классического тан-



*Ил. 2. Сцена из балета на музыку Ж. Бизе «Симфония до мажор».
Государственный академический Мариинский театр России, 2017 год
[фото из открытых источников]*



ца (работа с хореографической формой, головокружительная по технической составляющей кода), когда взгляд зрителя ни на что, кроме танца, не отвлекается.

Оба спектакля притягательны и интересны для исследователя, танцовщика и зрителя, а потому рассуждать на тему «Что более ценно с точки зрения визуализации идей барокко?» думается излишним.

Однако о чём стоит сказать, так это о том, что некой пробой пера в этом направлении оказались постановки 1941 года — балеты «Кончерто барокко» и «Балле Эмпериаль», осуществлённые Баланчиным для воспитанников Школы американского балета. Именно там, как думается, происходит активное познание игровой и аллюзивной природы искусства танца, идёт поиск аналогий и форм для их хореографического воплощения, начинает проступать почерк хореографа Дж. Баланчина.

Эти постановки — флёр воспоминаний о балетах русской Императорской сцены. Потому в самой идее прослеживается не только романтическое, но и коммерческое — балеты готовились для гастрольного турне по странам Южной Америки. Там «в сознании публики балет, начиная с гастролей Анны Павловой и Русского балета Дягилева, ассоциировался в первую очередь с русским балетом. Поэтому надо было представить зрителям модель-эталон в высоких традициях школы, в стиле Петипа. <...> Стиль балетов Петипа чаще всего именуют классическим или академическим, что вполне соответствует его значимости, но исключает наследие Петипа из исторической динамики смены стилей. Можно предположить, — писал исследователь О. Левенков, — что *стиль Петипа — постромантические классицизм и барокко* [курсив мой. — М.Г.]» [2, с. 252–253].

Путешествуя во времени, заметим, что и для дня сегодняшнего идея масштабного, церемониально-царственного спектакля со сказочным сюжетом остаётся привлекательной. К примеру, совсем недавно (в масштабах истории) — в 2014 году — на сцене Пермского акаде-

мического театра оперы и балета была показана премьера спектакля в стилистике позднего М. Петипа «Голубая птица и принцесса Флорина». Хореографом и либреттистом выступил руководитель балетной труппы Пермского театра А. Мирошниченко, музыка была собрана из балетов А. Адана («Питомица фей», «Гентская красавица») и оркестрована дирижёром В. Платоновым. Новый балет не только восхитил публику, привлёк к участию в постановке воспитанников Пермского хореографического училища, но и на практике показал вневременную актуальность «открытия» М. Петипа: балет в стилистике барокко — *perlè*, жемчужина, играючи приоткрывающая занавес в мир серьёзных духовно-ценностных размышлений, нравственного выбора и взросления души.

Мариусу Петипа благодаря неповторимому балетмейстерско-инженерно-конструкторскому типу мышления удалось ощутить стилистику барокко как наиболее подходящую хореографическую «обёртку» для вуалирования философско-ценностного, а А. Мирошниченко удалось создать собственную «вариацию» на тему балета в барочном стиле позднего Петипа. В результате новый спектакль нельзя назвать парафразом — балет получился самодостаточным и оригинальным.

«Голубая птица и принцесса Флорина» — «...это настоящий имперский балет: масштабный, яркий, богатый, многосоставный, отрешённый от обыденности, насыщенный образами-символами, утверждающий в сознании зрителя неизбежность поражения зла и победительность добра и красоты, лежащих в основе миропорядка. <...> Все танцевальные высказывания прочно нанизаны на очень внятный, занимательный событийный ряд. <...> балет ни на минуту не забывает о том, что он — сказка, сюжетно развивается, разворачивается от начала до конца спектакля. <...> Музыкальная составляющая <...> знакомо-незнакомая, романти-

чески приподнятая, драматически напряжённая, лирически взволнованная составляет единое драматургическое и эмоциональное целое с каждым эпизодом. <...> На первый взгляд, Мирошниченко просто добросовестно воспроизвёл балетную стилистику времён Чайковского — Пети́па. Однако при всём внешнем сходстве и глубинном соответствии его духу и пафосу, „Голубая птица и принцесса Флорина“ выполнена с помощью иного рисунка» [4].

Современность ощущается не только в самом хореографическом языке балетмейстерского почерка А. Мирошниченко, который, деликатно обращаясь с классикой, насыщает её неоклассическими включениями. Аллюзия проступает в непрерывной игре композиционных намёков с хореографическими формами, в едва уловимых смещениях акцентов, в наличии действенного танца и присутствии уже порядочно забытой балетной пантомимы, придающей спектаклю поэтичность и связную логичность.

Такой подход А. Мирошниченко к работе свидетельствует о глубоком осмыслении им стилистики М. Пети́па, умении

владеть языком балета XIX века и преломлять эти умения сквозь призму времени, создавая изысканную «вещицу» в манере, «вещицу», которая претендует именоваться самостоятельным предметом искусства, а не быть его копией.

Среди других спектаклей А. Мирошниченко, обращающихся в той или иной степени к барочной тематике, отметим одноактный балет «Вариации на тему рококо» (музыка П.И. Чайковского).

В нём, как замечает сам хореограф, возникает «сразу много ассоциаций [а это и есть одна из качественных характеристик барокко. — М.Г.], это определённый культурный и эстетический отрезок времени, мода, взаимоотношения, язык. У нас в „Рококо“ есть настоящий вензель Людовика XV — при котором сам стиль и расцвёл. Есть отношения, любовные треугольники, садово-парковые игры, намёк на аутентичные платья эпохи рококо» [3] (ил. 3).

В данном случае стоит говорить об эстетике эпохи барокко по касательной, ведь рококо оказалось лишь этапом барокко, его пиком и точкой определённого вырождения. При этом специфика



Ил. 3. Сцена из балета П.И. Чайковского «Вариации на тему рококо». Пермский театр оперы и балета, 2011 год
[фото: А. Завьялов]

конкретного балета заключена в гармоничном сочетании в нём самой оригинальной идеи и почерка хореографа с неким обращением в прошедшую эпоху, с попыткой размышления о ней через трюмплёй в отношении стилистик и языка М. Петипа и языка Дж. Баланчина, это своеобразное приношение (оммаж) мастерам предшествующего времени, давшим «пищу» для новых поколений.

Завершая рассуждения о барочности в балетном искусстве, заметим, что барочная тема непременно останется востребованной балетным театром. Она способна воплотить в себе камертон того идеального, к которому стремится искусство в своём познании человеческой души путём понимания сложной «многоэтажности» изменяющегося во времени мира через сказочные сюжеты, открывающие эстетику игрового, философско-созерцательного и ценностного начал в поэтической красоте осмысляемого танца.

Кроме того, востребованность стилистики барокко в бессловесном балетном искусстве определяется личностью постановщика, его кругозором, его умени-

ем увидеть, а затем нетривиально подчеркнуть хореографией прямую зависимость между накопленным «культурным багажом» прошедших эпох и днём сегодняшним, предложить зрителю поразмыслить над идеей «тогда и теперь»: есть ли принципиальная разница? зависит ли жизнь человека от его личной активности? или предопределена свыше? Очевидно, что эти вопросы вновь обращают нас к «Спящей красавице», затрагивая тему судьбы и тему времени как непререкаемые условия человеческой жизни.

В результате привлекательность парадоксального стиля барокко в балете определяется этико-гносеологической проблематикой, гармонично раскрываемой сквозь призму галантно-изысканной и сказочно-романтизированной эстетики, которая уводит зрителя в мир мечты и фантазии, но не лишает его реалистической «почвы», давая возможность мыслить и совершать духовно-ценностный выбор.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трюмплёй (от французского *trompe-l'œil* — «обманчивая видимость») — направление в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве, создающее с помощью совокупности технических приёмов иллюзию реального, осязаемого, но на самом деле несуществующего (ненастоящего) объекта (картонная фигура человека или животного; фарфоровый фрукт,

имитирующий фрукт натуральный; картина, похожая на распахнутое окно, и прочее).

² Придворный этикет барокко был настолько сложно организован, что при дворе Людовика XIV возникла особая должность — церемониймейстер, в обязанности которого входило умение разъяснить правила поведения аристократии на балу и в целом при дворе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Константинова М. «Спящая красавица»: шедевры балета. М.: Искусство, 1990. 239 с.
2. Левенков О. Джордж Баланчин. Часть первая. Пермь: Книжный мир, 2007. 383 с.
3. Мирошниченко А. «У нас всегда в стране была путаница с терминологией» (беседу вела Т. Ершова) // URL: <https://lenta.ru/articles/2014/03/31/miroshnichenko/> (Дата обращения: 30.04.2021).



4. Ребель Г. «Голубая птица и принцесса Флорина»: премьера Пермского театра оперы и балета // «Филолог» (интернет-журнал) № 27, 2014.

URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_27_558 (Дата обращения: 29.10.2020).

Об авторе:

Гендова Марья Юрьевна, кандидат искусствоведения, библиотекарь,
Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой
(191023, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0001-7344-9376, avrorka196@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Konstantinova M. *“Spyashchaya krasavitsa”*: *shedevry baleta* [“Sleeping Beauty”: Ballet Masterpieces]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 239 p.

2. Levenkov O. *Dzhordzh Balanchin. Chast' pervaya* [George Balanchine. Part One]. Perm: Knizhnyy mir, 2007. 383 p.

3. Miroshnichenko A. *“U nas vsegda v strane byla putanitsa s terminologiyey”* (besedu vela T. Ershova) [“We Have Always Had a Confusion with Terminology in Our Country” (interviewed by Tatiana Ershova)]. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/03/31/miroshnichenko/> (Access date: 04/30/2021).

4. Rebel' G. *“Golubaya ptitsa i printsessa Florina”*: prem'era Permskogo teatra opery i baleta [“The Blue Bird and Princess Florine”: the Premiere of the Perm Opera and Ballet Theater]. *Philolog* (online magazine). No. 27, 2014.

URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_27_558 (Access date: 10/29/2020).

About the author:

Marya Yu. Gendova, Ph.D. (Arts), librarian,
Vaganova Ballet Academy
(191023, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0001-7344-9376, avrorka196@yandex.ru

