Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева

Диалог культур: тема Востока в русском балете эпохи романтизма

В статье авторы обращаются к восточной теме в русском балете эпохи романтизма на основе изучения репертуара, сюжетов балетов. Исследователи отмечают характерные черты образа востока в хореографии и его значение для формирования представлений о культуре и традициях восточных стран.

Ключевые слова: балетный театр, диалог культур, формирование образа восточной культуры на русской сцене в XIX в.

N. M. Bogolubova, J. V. Nikolaeva

Dialogue of Cultures: Eastern theme in Russian ballet of the Romantic era

In this paper, the authors turn to the subject in the eastern Russian ballet of the Romantic era by studying the repertoire of ballets stories. The researchers note the characteristic features of the image of the East in the choreography and its importance for the formation of ideas about the culture and traditions of the eastern countries.

Keywords: ballet, the dialogue of cultures, the image of Eastern culture on the Russian stage in the XIX century

Искусство русского балета сегодня известно во всем мире. Оно восхищает зрителей своим техническим совершенством, одухотворенностью образов, синтезом пластических и музыкальных форм, особым стилем, который проявляется во всех деталях балетного спектакля. Успех русского балета во многом связан и с универсальностью тем и сюжетов, с исключительным чувством ансамбля, оригинальной сценографией спектакля. На протяжении всей своей истории русский балетный театр стремился отражать самые тонкие и сложные движения и настроения времени, и, косвенно, в порывах, настроениях, эмоциональной атмосфере, используя свои средства, заявлять о сложных проблемах, художественных поисках, постоянно расширяя средства выразительности.

В истории русского балетного театра отразились многообразные стили, художественные эпохи, темы, ставшие ключевыми для разных периодов истории. Балетные спектакли можно рассматривать как источник изучения разных эпох, которые отражаются и в выборе сюжетов, и в стремлении передать в спектакле духовную атмосферу времени, и в пластике.

Становление и профессиональное оформление балетного театра в России приходится на эпоху Романтизма. Как отмечали исследователи, именно в данный период и была разработана «азбука этого пленительного искусства»¹. В начале XIX в. в русском театре, который обладал в то время и своим стилем и определенным профессионализмом, появляются произведения, которые стали сегодня классикой не только отечественного, но и мирового искусства хоре-

ографии. Эпоха романтизма, духовные предпочтения времени определили и выбор сюжетов для балетных спектаклей, направления художественных поисков балетмейстеров. Основой либретто часто становились произведения писателей-романтиков, древние сказки и легенды, исторические сюжеты. В данный период на сцене появляются и балеты, основанные на очень интересном и экзотическом восточном материале. Выбор тем для спектаклей не был случайным, он коррелировался с общими художественными предпочтениями времени, эпохой романтизма, в которой теме востока придавалось особенное значение. Действительно, авторы романтики отвергают современную жизнь и совершают путешествия в мир природы, которая отражает бурные переживания человека, в «идеальное» прошлое с его патриархальным укладом, сокровенные уголки собственного «Я» и в далекие экзотические регионы, страны. Подобные путешествия оказались возможными благодаря великим географическим открытиям и расширением кругозора человека XIX в.

В этом бегстве от реальной жизни, в произведениях романтиков тема востока была достаточно популярна. Она нашла свое отражение в литературе (Дж.-Г. Байрон), в творчестве художников (Э. Делакруа) и композиторов (М. Глинка) и впервые была представлена на балетной сцене. В произведениях европейских авторов восток воспринимался, прежде всего, как экзотика. Эта тема открывала возможность представить необыкновенные, яркие и самобытные картины природы, быт и нравы далеких стран. Конечно, авторов привлекали лишь внешние

Диалог культур: тема Востока в русском балете эпохи романтизма

проявления культурного своеобразия. Однако все эти необычные сюжеты давали богатейшую основу для творчества и расширяли представление о мире, который предстал, благодаря талантливым произведениям романтиков, в многообразии культурных традиций.

Восточные темы в русском балетном театре появляются благодаря постановкам европейских балетмейстеров, приглашенных в Санкт-Петербург из Европы и, прежде всего, из Парижа, который в начале XIX в. был центром развития искусства хореографии. Здесь создавался репертуар, осуществлялись смелые реформы, во многом определившие пути развития балетного театра.

В свою очередь, в начале XIX в. в Российской Империи балетный театр также переживает определенный расцвет. Он получил свое окончательное оформление, произошло отделение драматического и музыкального театра (1836), к балетной сцене привлечено внимание венценосных особ. Страстным поклонником балетного искусства был император Николай I, который оказывал поддержку звездам балетной сцены и пристально следил за всеми театральными премьерами.

Благодаря сложившимся условиям в Россию приезжают известные балетмейстеры, которые ставят спектакли в столице Российской Империи практически сразу же после европейских премьер.

Одним из наиболее ярких событий балетного сезона 1835 г. стала постановка на сцене Большого театра Санкт-Петербурга балета «Восстание в Серале», в основу которого был положен сюжет из истории мавританского присутствия в Испании. Премьера балета состоялась в Париже на сцене Парижской оперы 4 декабря 1812 г. Его автором был известный балетмейстер, реформатор хореографического искусства Филиппо Тальони.

На сцену петербургского Большого театра балет перенес французский балетмейстер А. Д. Титюс (комп. Т. Лабар), практически полностью сохранив парижскую версию². Во второй четверти XIX в. Титюс был одним из самых популярных и известных балетмейстеров в России, занимал ведущие позиции в театре, с 1832 г. выступал в качестве балетмейстера и инспектора балетов, а в 1837-1847 гг. был главным балетмейстером императорских театров. К его деятельности исследователи относились достаточно сдержанно, однако очевидной заслугой французского балетмейстера можно назвать то, что именно он перенес в Россию лучшие постановки Парижской оперы, сыгравшие важную роль в судьбе русского искусства.

Декорации к «Восстанию в Серале» были подготовлены известным немецким, австрийским художником декоратором Андреасом Роллером, который в то время был главным декоратором и машинистом Императорских театров. Его талант, фантазия, профессионализм, удивительное чувство стиля обеспечили успех многим театральным спектаклям, в том числе и балетам, хотя отношение к творчеству Роллера как у современников, так и у исследователей всегда было неоднозначным³.

Сюжет балетного спектакля переносил зрителей в Гранаду, дворец Альгамбру, где в покоях, полных неги и восточной роскоши, плелись интриги, зрели заговоры, происходили чудесные превращения. В основе произведения была история любви невольницы Зюльмы и героя военных сражений Измаила, которые проходят через невероятные испытания, прежде чем судьба объединяет их.

В балете было много ярких и малоправдоподобных сцен, которые щедро украшались восточными танцами, томной эротикой, сценами у бассейна в Серале, военными сражениями.

Третий акт балета проходил в женском военном лагере, которым руководила Зюльма. Его постановкой очень заинтересовался сам Николай I. Он познакомился с либретто спектакля и предложил помощь. По указанию государя в театр были направлены унтер-офицеры, которые помогали танцовщицам осваивать военное искусство. Балерины с большим интересом отнеслись к появлению офицеров, но затем охладели к репетициям; тогда Николай I приехал в театр и объявил, что «Если они не будут заниматься, как следует, то он прикажет поставить их на два часа на мороз с ружьями, в танцевальных башмачках»⁴. После этого репетиции стали проходить успешно, балет очень понравился зрителям и оставался в репертуаре столичных театров довольно долго.

И либретто балета, и отзывы зрителей дают понять, что в спектакле странным образом объединялись малоправдоподобные сцены. Восточная тема придавала спектаклю удивительный колорит, который, конечно, не имел ничего общего с реальной историей. Даже выбор картин спектакля, показывал, что авторами были восприняты и перенесены на балетную сцену сюжеты, которые можно было увидеть в произведениях французских романтиков, в творчестве русских поэтов. Однако возможности жанра позволяли этим картинам наполниться жизнью и передать пластику, ритмы, эмоциональную атмосферу европейской истории с восточным колоритом. Несмотря на успех спектакля, он исчез из репер-

туара во второй половине XIX в., хотя и стал определенной вехой в творчестве авторов.

Более успешная судьба выпала на долю другого спектакля эпохи романтизма – балета А. Адана «Корсар». На сцене петербургского Большого театра он был поставлен известным французским балетмейстером и артистом Ж. Перро 12 января 1858 г., через два года после премьеры в Парижской опере. Сам французский балетмейстер и артист появляется в Петербурге в 1848 г., уже обладая опытом и известностью. Он сразу расположил к себе столичного зрителя. Как писал автор хроники Петербургских театров А. Вольф, уже «первый, поставленный им балет "Эсмеральда" имел громадный успех, и он сам исполнил в нем роль студента Гренгуара»⁵.

Конец 40-х – начало 50-х гг. XIX в. можно назвать одним из самых успешных, самых плодотворных периодов в творчестве Перро. Балетмейстер продолжает выступать на сцене и ставит целый ряд балетов, получивших признание у столичного зрителя: «Эсмеральда» (1848), «Мечта художника или одушевленный портрет» (1848), «Питомица Фей» (1850), «Своенравная жена» (1850), «Фауст» (1854), «Корсар» (1858)⁶.

Отметим, что в Петербурге еще до появления маэстро с большим успехом шел балет Перро «Жизель», который является и сегодня одним из наиболее ярких и знаковых произведений эпохи романтизма.

Все постановки Перро отражали различные грани и оттенки хореографического романтизма. Однако интерес к восточной теме в рамках романтической традиции получил наиболее последовательное отражение именно в балете «Корсар», поставленном по мотивам одноименного и исключительно популярного произведения Дж.-Г. Байрона.

Премьера балета объединила звезд мировой сцены, которые в это время работали в Петербурге. Главные партии исполняли: Конрад – Мариус Петипа, Сенд-паша – Ж. Перро, Исаак Ланкедем – А. Н. Пишо, Барбанто – Фредерик, Гюльнара – Л. П. Радина.

Сюжет балета был хорошо известен ценителям хореографического искусства. И это выдвигало определенные требования перед постановщиками и исполнителями. Нужно было не просто «оживить» произведение известного классика, поэта, отразившего в своем творчестве целую эпоху, но и оправдать ожидания любителей балета. И сегодня можно с уверенность утверждать, что произведение Ж. Перро (на муз. А. Адана в декорациях А. Роллера) стало одним из наиболее ярких и во многом поворотных в истории мировой хореографии. Из наследия Ж. Перро, возможно,

только балет «Жизель» имеет более успешную судьбу в России и в мире.

Балет сыграл важную роль и в биографии постановщика, многих исполнителей, вообще в русском хореографическом искусстве.

Определенной вехой можно назвать балет «Корсар» в биографии молодого М. Петипа, который был приглашен в Петербург в 1847 г., прежде всего, как артист, и дебютировал на столичной сцене в балетах Ж. Перро.

В дальнейшем, уже в 1863 г., он поставил балет «Корсар» в России уже в своей версии, которая с определенными изменениями продержалась в репертуаре столичных театров вплоть до конца XIX в.⁷

Действительно, «Корсар» пережил множество театральных редакций и в XX–XXI вв. Главные партии в балете исполняли А. Павлова, Т. Карсавина, О. Спесивцева. Конрад стал важной ролью в творческой биографии М. Барышникова, Р. Нуриева, Н. Цискаридзе... Тем не менее в разные периоды, несмотря на изменение стилей, моды, художественных пристрастий ему всегда сопутствовал успех.

Сегодня фрагменты балета включаются в программу престижных балетных конкурсов, живут на театральной сцене. Он пережил многочисленные редакции, однако всегда неизменной остается музыка А. Адана, либретто, созданное по мотивам произведения Дж.-Г. Байрона, в котором тема востока оживает в оригинальных хореографических версиях, основанных на наследии Ж. Перро.

В балете воссозданы экзотические ландшафты на берегу Босфора, пряная пластика восточных невольниц, атмосфера в гареме, заговоры, предательство. Восточные мотивы представлены в декорациях, костюмах, в очень интересном танцевальном рисунке. Хотя, конечно, балет был поставлен по всем строгим правилам академического искусства, в «Корсаре» открылись дополнительные возможности для исполнителей. Например, танец Конрада сочетает стилизованные восточные элементы и традиции классического искусства, как впрочем, и все танцы, сцены балета. Совершенно очевидно, что таинственное очарование и загадочность, экзотика востока придали произведению особенный колорит, который, безусловно, во многом и определил его успех.

Во второй четверти XIX в. восточные танцы становятся популярными и на оперной сцене. Если «Корсар» и «Восстание в Серале» были перенесены на сцену петербургских театров после парижских постановок, то восточные танцы к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»

Диалог культур: тема Востока в русском балете эпохи романтизма

были поставлены А. Титюсом специально для русского спектакля.

Согласно замыслу оперного либретто в 4 действии по знаку Черномора начинались танцы: турецкий, затем арабский и лезгинка. Они стали своеобразной кульминацией данной части оперы и были подготовлены общей атмосферой спектакля, развитием сюжета. Черномор готовился к поединку с Русланом, о котором сообщают звуки трубы. Он повергает Людмилу в сон и исчезает вместе со своей свитой. Общая атмосфера тревоги, волнения получает последовательное развитие в оркестре и затем в изумительных балетных номерах: в изысканном танце девочек, в пляске арапчат, в оригинальной обработке мотива лезгинки. Как отмечали затем исследователи, восточные танцы производили исключительное впечатление, особенно лезгинка. В этом танце и хореограф А. Титюс и М. Глинка выступили настоящими новаторами. Музыка танцев к опере была совершенно оригинальна и отличалась от обычных балетных номеров. «Здесь в художественно совершенной форме отразились впечатления от юношеской поездки Глинки по Кавказу и давние, но живые воспоминания о слышанной там народной музыке. Вот откуда возникла и неукротимая стремительность движения танца, и странная, но неотразимо привлекательная "терпкость" звучания оркестра. Живо, увлекательно, огненно звучала лезгинка, воодушевляя и танцоров, и слушателей»8.

В танцах к опере восточная тема действительно приобрела оригинальное звучание. Она раскрылась в национальных характерах, по-разному представила культуру, пластику, ритмы, темпераменты. Танцы были в значительной степени основаны на народных, фольклорных традициях, что придало хореографическому воплощению особенную подлинность.

В творчестве М. И. Глинки впервые раскрылось богатство, красочность, образность восточной темы, которая затем получила свое развитие уже в творчестве русских композиторов конца XIX в. и наиболее ярко, конечно, в музыке Бородина, автора бессмертного шедевра «Половецкие пляски».

Нужно отметить, что опера «Руслан и Людмила» была принята в Петербурге довольно сдержанно⁹. После премьеры спектакль выдержал только 32 представления и затем исчез из репертуара в 1846 г. Новая постановка оперы состоялась только в 1856 г. Истинный успех пришел только спустя годы и даже десятилетия. Сам Глинка был крайне недоволен декорациями к оперному спектаклю и обвинил А. Роллера декоратора Императорских театров в небреж-

ности оформления спектакля. «Роллер сделал самую пошлую из всех своих декораций оперы. Замок (Черномора) похож на казармы, фантастические цветы на боках авансцены были безобразно и гадко размалеваны самыми простыми красками и испещрены сусальным золотом» 10. Возможно, подобная оценка была продиктована холодным приемом оперы публикой и желанием найти причины неудачи в декорациях к спектаклю.

Сегодня опера «Руслан и Людмила» стала национальной классикой. Она с успехом идет на сценах многих театров России, ставится за рубежом. Отдельные фрагменты включаются в программы концертов, а танцы из оперы Глинки являются примером развития восточной темы в академических хореографических традициях.

В постановке оперы были продемонстрированы возможности балетного искусства для формирования «образа» культуры, который проявляется не только в живописи, литературе, музыке, но и ярко запечатлен в танцевальных номерах, в балетных постановках. Об этом в своих сочинениях писал современник Н. Глинки Н. В. Гоголь: «В танцах, вообще, тоньше характерность. Смотрите, в каком разнообразии являются танцы в разных уголках мира. Они, так же как народ, отлились в свою форму. Вот русский плавный, не напряженный тихий танец, почти восточный. Вот танец западных славян вольный, необузданный, шотландский вольный и живописный. Швейцарский частый. Веселый французский...»¹¹.

Таким образом, ориентализм в русском балете второй четверти XIX в. решал многочисленные задачи, которые так же имеют значение для современного искусства и культуры, для межкультурного общения.

Тема востока, представленная в творчестве известных балетмейстеров, исполнителей, существенно расширяла и обогащала пластику балетного театра, лексику искусства хореографии, давала возможность по-новому проявить себя всем участникам балетного спектакля, постановщикам, музыкантам, декораторам, артистам. Как это ни странно, именно данная тема объединяла в начале XIX в. Россию и Европу и создавала предпосылки для развития диалога, была основой обсуждения многих творческих вопросов. Нельзя забывать, что первые балеты на восточную тему были поставлены на сцене императорских театров в Петербурге после успешных премьер в Париже.

Восточная тема на балетной сцене позволила расширить представления о далеких и экзотических странах. Яркие и красочные спектакли, поставленные на музыку, в которой угадывались

Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева

восточные мотивы, визуализировали образы художественных произведений, вдыхали в них жизнь.

Конечно, создаваемый мир был далек от реальности. Восток эстетизировался, он был загадкой для европейца и воспринимался нарочито обобщенно. Европейские мастера балета и зрители в этот период не могли четко выделить характерные признаки и приметы, отличия разных восточных стран. Поэтому не случайно, что и танец в балетах долгое время назывался просто восточным. Балетмейстеры, постановщики стремились отметить и акцентировать внимание на наиболее типичных и выразительных чертах, которые и передавались в пластике. Тем не менее из различных элементов и характерных приемов постепенно формировался образ цивилизации, в котором причудливо переплелись вероломство и предательство, бесстрашие, дикие нравы, самоотверженность, граничащая с безрассудством. Этот образ привлекал европейцев откровенным эротизмом, красотой восточных наложниц, негой и невиданной роскошью дворцов, своей ярко выраженной самобытностью. Не случайно практически в каждом романтическом балете зритель наблюдает за сценами в гареме, которые разыгрываются в шахском дворце, великолепных покоях или у бассейна.

Нужно сказать, что образ, созданный на балетной сцене во второй половине XIX в., оказался устойчивым, он живет в произведениях классиков, современных авторов и сегодня.

Проникновение востока в искусство хореографии Европы, а затем и России имело большое значение для школы академического балета, которая познакомившись с традициями восточной пластики в эпоху романтизма уже никогда не оставит без внимания данную тему, будь то характерные танцы в классических балетах или оригинальные произведения, созданные на восточном материале.

Национальные танцы сегодня исключительно популярны и не только в балете. Они

используются и в практике проведения статусных политических событий, украшают программы национальных годов культур¹² и без преувеличения играют важную роль в формировании образа страны за рубежом. Танец национальный, характерный, классический всегда вызывал большой интерес в самой широкой аудитории, всегда воспринимался как пластическое отражение самых ярких, характерных черт народа. В этом, на наш взгляд, и заключается непреходящее значение танцевального искусства, которое не нуждается в переводе и способно объединить самую широкую аудиторию зрителей вне зависимости от их национальной, религиозной принадлежности.

Примечания

- ¹ Моисеев И. Балет романтика и грациозность // Аврора. 1969. № 4. С. 81.
- ² Отдел редкой книги театральной библиотеки им. А. В. Луначарского. Указатель спектаклей оперной и балетной труппы, 1834–1859. Р 5/132. С. 7, 41.
- ³ Боголюбова Н. М., Николаева Ю. В. Русско-австрийские культурные связи в XVIII–XXI вв. СПб., 2010. С. 266–274.
- ⁴ Classik Ballet: видеоарх. URL: http://plie.ru (дата обращения: 21. 01. 2014).
- ⁵ Вольф А. Хроника Петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 134.
- ⁶ Отдел редкой книги театральной библиотеки им. А. В. Луначарского. Указатель спектаклей оперной и балетной труппы, 1834–1859. Р 5/132. С. 1–52.
 - ⁷ Балет: энцикл. М., 1981. С. 270.
- ⁸ Васина-Гроссман В. А. Михаил Иванович Глинка. М., 1979. С. 73.
- 9 Биографии композиторов IV–XX вв. с портретами: иностр. и рус. отд. / под ред. А. Ильинского М., 1903. С. 459–460.
 - ¹⁰ Глинка М. Записки. Л., 1954. С. 224.
 - ¹¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 452.
- ¹² Боголюбова Н. М., Николаева Ю. В. Культурные сезоны как форма внешней культурной политики: на примере России и Франции // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 2 (7), июнь. С. 30–35.