



УДК 782.91

ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА: НА ПУТИ К НОВОМУ СИНТЕЗУ

Впамяти современников Belle Époque сложилось мнение о французском балете первого десятилетия XX века как о явлении кризисном. Согласно этому мнению, Париж тех лет безвозвратно утратил своё звание «столицы танца», уступив его другим национальным школам, в частности, российской. Эта точка зрения получила широкое распространение. Так, русский балетовед В. Я. Светлов¹ писал: «Последние годы девятнадцатого века и начало двадцатого века были самым тяжёлым временем упадка балета. Казалось, он пережил сам себя, безнадежно обветшал и никогда не воскреснет вновь. В этом периоде старческого маразма он пребывает и поныне на двух когда-то лучших хореографических

сценах Европы – в Милане и, увы, в Париже» [7, с. 54]. Считается, что в тот период инициатива перешла к русским: они осуществили беспрецедентную реформу балета и «открыли глаза Западу» на то, каким должен быть танец будущего. Такая категоричная расстановка акцентов для современной науки во многом видится устаревшей. Требуется более детальное всматривание в те многообразные и зачастую не столь очевидные, но существенные явления, которые происходили в балетной, и шире, – культурной жизни этого времени, чтобы понять, насколько неоднозначным оказался процесс обновления европейского балетного искусства. И в этой связи большего внимания заслуживает французская балетная сцена во

всем разнообразии представленных на ней форм существования танца. Французский балет в годы, предшествовавшие триумфу Русских сезонов, озарился блистательными хореографическими дебютами и других национальных школ. Но отошел ли он сам на периферию?

Для начала попробуем понять, чему же обязаны столь прямолинейные оценки, закрепившиеся за французским балетом рубежа XIX–XX вв. По статистике, приведённой в книге М. Келькеля «Музыка во французском балете между Прекрасной эпохой и “безумными годами”», в Париже 1900-х годов насчитывались 2,5 миллиона жителей, с десятков театров, около двадцати концертных залов и примерно шестьдесят артистических кафе [9, с. 11]. Среди мест досуга и развлечений особую миссию выполняли два театра – Парижская опера и Опера Комик. Обеспеченные субсидиями государства (около 800 тыс. франков в год – Парижская опера, 300 тыс. франков в год – Опера Комик), эти театры служили также цели воспитания зрительского вкуса, поднятия уровня культуры парижан. Они привлекали публику новыми премьерами, разнообразным репертуаром, чего не могли себе позволить другие сцены. Однако культурно-просветительской миссии двух центральных театров Парижа была призвана служить преимущественно опера, но не балет. Хронология постановок 1900–1901 годов показывает, сколь скудными были балетные премьеры в названных театрах: одна-две постановки в год.

Такое отношение к балету было связано со спадом интереса к этому жанру. М. Келькель приводит по этому поводу цитату критика М. Тассара, согласно которому «узкий круг людей света, тех, что сидят в первых рядах партера, строят глазки балеринам и аплодируют своим протеже, составляют основную аудиторию». Как поясняет Тассар, «это была прекрасная эпоха старых завсегдагев театра, колоритных персонажей, но плохих артистов, где балет был лишь условным предлогом для того, чтобы продемонстрировать красивых девушек и утверждать славу этуалей. Искусство балета было неинтересно больше никому» [9, с. 11]. В результате формировалось отношение к балету как искусству изжившему себя, да и вообще сомнительному. Очевидно, подобное мнение оставалось в 1909 году, когда, после ошеломительных триумфов русской оперы, дирекция Grand Opéra отказала С. Дягилеву в аренде театра, узнав о его намерении дать балетные постановки, вследствие чего русской антрепризе достался обветшалый театр Шатле.

Угасание интереса к балету у серьёзной театральной публики, по мнению историков, шло постепенно. Оно было вызвано противоречиями романтического балета, проявившимися еще в эпоху М. Тальони и К. Гризи (середина XIX века), когда безраздельное господство на балетной сцене получила танцовщица.

Технические возможности танцовщицы были исходным пунктом, от которого отталкивались сценарист и балетмейстер, поэтому вдохновение последних, по словам В. М. Красовской, «всё откровеннее уступало расчётам профессионального ремесла» [3, с. 83].

Схема выстраивания драматургии балетного спектакля романтической эпохи почти всегда основывалась на одном принципе – компиляции. Достаточно формальное составление балетных номеров исходило из необходимости наиболее выгодно преподнести примадонну. Неизменные Pas de deux или сольные вариации балерины, ballabile кордебалета или вариации кавалера имели самодовлеющее значение и почти никогда не обуславливались логикой сюжетного развития. Компилятивный принцип проник и в музыкальное оформление балетов. В арсенале балетных композиторов эпохи романтизма был некий универсальный набор музыкальных формул: танцев, мелодий, ритмических рисунков, примеров оркестровки и фактуры, на комбинаторном варьировании которых было создано большинство музыкальных партитур балетов XIX века.

Долгие годы сохранялась практика включения в балеты вставных номеров из других спектаклей, исполнение которых, по мнению балерин, гарантировало им успех. Музыкальные партитуры, соединявшие в себе аранжированные мелодии модных оперных арий, отрывки из других балетов, напоминали жанр итальянских опер пастиччо XVIII века². Сценическая жизнь большинства таких спектаклей была недолгой – на другое они, собственно, не претендовали: после нескольких премьер они сходили со сцены и предавались забвению. На смену им появлялись новые спектакли-однодневки, в которых под разным «соусом» зрителю предлагали один и тот же продукт.

Оценку балетного искусства второй половины XIX века невозможно понять вне общего контекста времени: на балетную практику тех лет во многом оказывала влияние и социокультурная среда. Так, Р. Роллан в своём «Очерке музыкальной жизни Парижа» писал о всеобщем падении вкусов, характерном ещё для Второй империи [5, с. 414]. Историки находят в эпохе правления Наполеона III причины деморализации общества в целом³. Искусству приходилось «обслуживать» и отвечать ожиданиям невзыскательной публики. Лишь после драматичных событий 1870–1871 гг. ситуация во Франции начала постепенно меняться, но, видимо, это не особенно затронуло балет. Во всяком случае, Келькель пишет: «Новое искусство началось в 1900 году с приезда в Париж Пабло Пикассо. Однако, хореографическое искусство вступило в эту эволюцию в 1909 году, в приезд в Париж русского балета С. Дягилева. Но в 1900 году никаких признаков будущей эволюции не ощущалось» [9, с. 11].

Практика сочинения балетов, бытовавшая в середине XIX века, как указывает М. Келькель, продол-



жила своё существование и в XX веке. Балеты, в которых независимые друг от друга хореографическая, сценарная и музыкальная стороны сводились в условное целое спектакля, составляли, по мнению исследователя, половину от всего числа постановок за период с 1900 по 1929 гг. Келькель приводит даже своеобразную классификацию, выделяя 8 типов спектаклей (исследователь учитывает при этом балеты русской антрепризы) [там же, с. 284]:

1) балеты с целым выпущенным актом (купированная версия «Коппелии» Л. Делиба), либо балеты, составленные из разных отрывков («Праздничный вечер» – балет на музыку Л. Делиба в аранжировке А. Бюссе, «Принц и Птица» – балет на музыку «Жар-птицы» И. Стравинского, 1919);

2) попури – балеты, составленные из множества музыкальных фрагментов («Пир» – балетный дивертисмент М. Фокина на музыку русских композиторов, 1909; «Возлюбленная» – балет А. Бенуа с музыкой Ф. Шуберга и Ф. Листа в аранжировке Д. Мийо, 1928; «Ноктюрн» – балетный коллаж на музыку А. Бородина в оркестровке Н. Черепнина, 1928 и др.);

3) балетные акты, извлечённые из другого спектакля (например, из оперы), существующие изолированно от первоначального сюжетно-музыкального контекста («Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» в постановке М. Фокина, 1909; «Золотой петушок» на музыку 3 акта одноимённой оперы Римского-Корсакова, 1909);

4) балеты, где первоначальная фабула заменена на другую («Мечты Маркизы» – версия «Безделушек» В. А. Моцарта в постановке М. Фокина, 1921);

5) балеты, где первоначальная фабула сохранена, но музыка заменена на другую («Лавка чудес» – балет Л. Мясина 1919 года с музыкой Дж. Россини в оркестровке О. Респиги на сюжет балета Й. Байера «Фея кукол» 1888 года);

6) балеты на оркестровки фортепианных пьес («Карнавал» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов с хореографией М. Фокина, 1910; «Иберия» – балет на музыку из фортепианной сюиты И. Альбениса, 1920);

7) балеты на симфонические произведения с изменением оригинальной программы («Шехеразада» в постановке М. Фокина на музыку симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова, 1910) или без изменения («Тиль Уленшпигель» – балет В. Нижинского на музыку симфонической поэмы «Весёлые проделки Тили Уленшпигеля» Р. Штрауса, 1916; «Тамар» – балет дягилевской труппы на музыку симфонической поэмы «Тамара» М. Балакирева, 1912; «Послеполуденный отдых Фавна» – балет В. Нижинского на музыку «Прелюдии к “Послеполуденному отдыху Фавна” С. Малларме» К. Дебюсси, 1912);

8) балеты без определённого сюжета («Шопениана» – балет М. Фокина на музыку Ф. Шопена в оркестровке русских композиторов, 1907; «Сюита

танцев» – балет И. Хлюстина на музыку Ф. Шопена в оркестровке П. Видаля и А. Мессаже, 1913; «Видение Розы» – балет М. Фокина на музыку К. М. фон Вебера, 1911).

Данная классификация видится весьма условной, так как в ней дано представление лишь о «внешнем» соотношении музыкальной и сценарной основ, и не учтены другие составляющие. В ней не отражено, насколько то или иное соотношение музыки и сюжета убедительно, логично или, наоборот, противоречиво и нелогично. Кроме того, были, несомненно, и другого рода балеты – оригинальные по всем параметрам и, тем самым, не подходящие под эту классификацию.

Очевидно, представленной выше оценке балетной ситуации во Франции 1900-х годов не хватает объёмности, в ней не учитываются процессы, происходящие в других искусствах, например, в музыке. Ведь эти же годы были весьма примечательны в отношении музыкальной жизни, недаром Р. Ролан в упомянутом «Очерке» назвал их периодом музыкального «обновления», отмеченным борьбой с рутинной и консерватизмом, поиском новых ценностей [5, с. 411]. Влияние композиторов на музыкальный театр в первом десятилетии XX века чрезвычайно возросло. При этом, однако, фактом является то, что участие маститых композиторов в создании балетных спектаклей было эпизодическим (редким примером служат: единственный балет К. Сен-Санса «Жавотта», представленный в 1900 году в Монте-Карло, балеты Ж. Массне «Куранты» – 1892, «Цикада» – Парижская опера, 1904 и «Тореадор» – Опера Комик, 1908). Вместе с тем на музыкальном небосклоне появляются имена композиторов молодого поколения, пробовавших себя в балетном жанре – это П. Видаль, Ф. Шмитт, Ж. Роже-Дюкас, А. Брюно, А. Бюссе, М. д’Оллон, Р. Ан. Среди созданных в эти годы балетов – «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта (Театр искусств, Париж, 1907), «Бахус и Силен» М. д’Оллона (Анжу, 1901), «Балет наций» П. Видаля (Трокадеро, 1903), «Времена года» А. Бюссе (Парижская опера, 1905). «Клеопатра» О. Комбона (Олимпия, Париж, 1906).

Некоторые балеты представляли собой уже совершенно оригинальные полотна, созданные не в традициях старого номерного балета, а скорее в соответствии с новой нарождающейся эстетикой данного вида искусства. Знаковым в этом смысле стал балет-мимодрама «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта ор. 50, созданный в тандеме с талантливыми художниками: сценарий балета написал поэт и драматург Р. Умьер, а постановку хореографии осуществила известная танцовщица Л. Фуллер (о её вкладе в балетное искусство начала XX века будет сказано далее). Главным качеством музыки этого произведения является то, что в ней доминирует отнюдь не привычная для романтической традиции удобная «дансантичность», но выразительность совершенно иного характера. В музыкальных картинах дикого Востока передана

красота оркестровых пейзажей и драматизм кровавых событий. В огранке образа главной героини, исполненного очарования, пленительной женственности и вместе с тем демонической силы, чувствуется рука мастера. Благодаря незаурядному таланту своего создателя, «Трагедия Саломеи» была по достоинству оценена современниками. Так, по рекомендации И. Стравинского в 1913 году постановку балета русской труппой возобновил С. Дягилев.

Обратим внимание на то, где осуществлялись названные постановки: если центральные сцены не проявляли особого интереса к балетному жанру, то в других театрах он сохранялся: это Трокадеро, Пале-Рояль, Шатле, Олимпия, Театр Антуана, Театр Аполло. Множество балетов были поставлены на сценах провинции (театры Руана, Тулузы, Экс-ле-Бейна, Ниццы, Виши, Лиона, Бордо, Анжу), а также в Монте-Карло. По подсчётам М. Келькеля, всего в Париже и за его пределами в период с 1900 по 1914 годы состоялись 110 балетных постановок (без учёта балетной кампании Дягилева). Примечательно, что наиболее востребован этот жанр оказался в оперном театре Монте-Карло, где в этот период были поставлены 25 балетов, тогда как в Парижской опере – лишь 9, в Опера Комик – 10. Остальные 66 постановок состоялись в государственных и частных театрах, концертных залах и салонах.

В своём «Очерке» Р. Роллан отмечает неофициальный характер нового искусства, пробивавшего себе дорогу вопреки академизму Парижской консерватории и центральных театров: «Консерватория в нашей музыке – это сила прошлого и сила правительственная. То же можно сказать и про Grand Opéra ... Крупные сражения во имя искусства проходят вне её стен» [5, с. 420]. Очевидно, эти слова можно отнести и к балетному искусству. В то время как балетные труппы центральных театров оставались на позициях консерватизма, живой почвой для будущей реформы становилась практика индивидуальных творческих поисков, идущих зачастую вразрез с официальными установками. Обновление зрело подспудно и иногда на территории культурной «периферии». Так, по словам В. М. Красовской, «проповедь нового танца ... прозвучала с кафедры достаточно неожиданной – с подмостков западноевропейского кафешантана» [4, с. 43].

Среди первых «проповедников» новой эстетики танца оказалась упомянутая выше актриса и танцовщица Лой Фуллер (1862–1928), получившая известность, прежде всего, как изобретательница танца «серпантин». С этим танцем Фуллер с 1892 года выступала в парижском варьете «Фоли-Бержер», в 1895 дебютировала в балете Г. Пьерне «Саломея» на сцене Théâtre de l'Athénée, а также вела гастрольную деятельность по всей Европе. Новаторство Фуллер состояло в необычном синтезе танца, музыки, костюма и световых эффектов. Хореографическая сторона

«серпантинного танца» была не столь сложной (это неудивительно, ведь Фуллер начинала свою карьеру как драматическая актриса, в амплуа трагести). Однако игра света позволяла Фуллер творить чудеса с прозрачными драпировками, которые струились, извивались, вторя движениям танцовщицы, принимая причудливые формы⁴. Известно, что номера танцовщицы сопровождалась музыкой Глюка, Бетховена, Шопена.

О «серпантинном танце» Фуллер можно говорить ещё и как об одной из первых попыток реконструкции античной пластики, очень скоро вошедшей в моду и ставшей эталоном для хореографии модерна (в частности, для М. Фокина и В. Нижинского). Об этой стороне танцевальной манеры американской танцовщицы писал А. Франс: «Она вернула нам утраченное диво греческой мимики, искусство тех, в одно время мистических и страстных, движений, которые передают нам феномены природы и метаморфозы существ» (цит. по: [4, с. 44]). Невозможность реального воспроизведения античной пластики хорошо осознавалась в это время. Но трудно переоценить значение «серпантинного танца» для будущих реформ: отказ от традиционных балетных канонов стал первым шагом на пути к новой хореографии и обновлённому пониманию самой сути этого искусства.

Находки Лой Фуллер были продолжены «босоножкой» Айседорой Дункан (1877–1927), переехавшей из Америки в Париж в 1900 г. Её знакомство с Л. Фуллер было вполне случайным, но оказалось знаменательным для двадцатитрёхлетней танцовщицы. Затем были совместные гастроли в Германии, после чего Дункан вернулась в Париж, окрылённая творческой идеей «танца будущего». Эстетической позицией Дункан стало требование свободы, раскрепощения тела танцовщицы, в чём выражалась своеобразная ностальгия по утраченной гармонии между движениями природными и движениями человека. «Я вдохновляюсь движениями деревьев, волн, облаков, сходством между страстью и бурей, ветерком и нежностью. Я всегда силюсь ввести в мои движения немного той божественной непрерывности, которая сообщает всей природе красоту и жизнь» (цит. по: [4, с. 52]). Порисая позы классического балета за их статичность и противоестественность, Дункан противопоставила им более непосредственные античные позы, запечатлённые на фигурных вазах, барельефах, изящных статуэтках Танагры. Протест Дункан против балетных условностей заодно привёл к реформе танцевального костюма: вместо привычной пачки и пуантов она являлась зрителю босиком, в лёгких одеждах, провозглашая, подобно античным представлениям, красоту физического тела наравне с красотой духовной.

Значительной заслугой Дункан стало в корне новое понимание внутренней связи между искусствами в балете: хореографией и музыкой, хореографией и



изобразительным искусством, а также хореографией и поэтическим словом. Использование самостоятельной симфонической музыки, введённое в практику ещё Л. Фуллер, Дункан переосмыслила. Наглядным примером могут служить интерпретации опусов Ф. Шопена, описанные Светловым после русских гастролей танцовщицы в 1905 г. Судя по этим воспоминаниям, Дункан воплощала Мазурку *h moll* (op. 22 № 4) Шопена как «танец безумной любви», Мазурку *As dur* (op. 24 № 3) – как «буколическую картинку античной жизни», Прелюдию *h moll* (op. 28 № 6) – как битву амазонки [8, с. 12]. Из данных описаний следует, что «пластический текст» танца Дункан представлял собой интерпретацию «текста акустического», что само по себе было неожиданным и беспрецедентным для балетной сцены того времени.

Примечательно, что современников не смущали явные стилевые различия между музыкой и танцем у Дункан, – напротив, такой необычный синтез казался весьма органичным, позволял глубже понимать воспроизводимую танцовщицей античную пластику. Существуют свидетельства об использовании Дункан также выразительных средств поэзии и живописи. В частности, под музыку XVI–XVII вв. (Пери, Рамо, Куперен, Глюк) она воплощала «новые пластические идиллии» [8, с. 68] – «Весну» Боттичелли, «Вакха и Ариадну» Тициана, пантомиму «Пан и Эхо» по идиллии Мосха. До того органичного слияния танца, живописи и музыки, которое продемонстрировали русские в 1909 году, оставалось совсем немного. Таким образом, заслугой Дункан было то, что она перевернула взгляд на музыку во французском балете тех лет как на прикладной элемент, уравнив её в правах с хореографией. Главное значение реформы «великой босоножки» состояло в осознании неотделимости хореографии от музыки и от художественного смысла выражаемого. Такое представление о танце как о синкретичном сосуществовании искусств привело в конце первого десятилетия 1900-х годов к рождению принципиально новой концепции танца, воплощённой в балетах М. Фокина с музыкой К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Н. Черепнина, С. Прокофьева.

Ограничимся приведёнными примерами балетно-театральных опытов во Франции начала XX века – с той оговоркой, что их было намного больше. Данные примеры позволяют судить о разветвлённом течении балетной реформы, уже осуществлявшейся на почве индивидуальных творческих поисков деятелей танцевального искусства тех лет. Благодаря внутренним импульсам, исходившим из недр французской художественной культуры Belle Époque, а также внешним влияниям, поле для дальнейшей реформы балета было подготовлено ещё до «Русских сезонов». И тот эмоциональный отклик, который вызвал первый сезон 1909 года, был, как представляется, ярким свидетельством внутренней готовности

парижской публики к восприятию нового балетного искусства.

Немаловажно и то, как сформированная в театральной среде Парижа «система ожиданий» проявила себя в период «Русских сезонов» 1909–1914 гг. Несмотря на всеобщее признание, внимание французской критики не обошло ни один элемент сложного искусства, представленного в 1909 г. русской труппой Парижу. Причём, если оценки мастерства танцовщиков, постановочная и декоративная стороны спектаклей были однозначно положительными, то к музыкальной стороне спектаклей критика отнеслась весьма сдержанно. И это неудивительно, ведь балетные партитуры первого сезона (за исключением «Половецких плясок» и «Павильона Армиды») представляли собой смесь из фрагментов музыки разных авторов: таковы были дивертисменты «Пир», состоящий из музыки Римского-Корсакова, Глинки, Глазунова, Мусоргского, Чайковского, или «Египетские ночи», где музыка Аренского соединялась с отрывками из сочинений Танеева и Римского-Корсакова. Балет «Сильфиды» был оркестровкой фортепианных пьес Шопена. Против такого «приноравливания» музыкального материала к балетному спектаклю, не предназначенного для танца, высказывались многие. Протест критики обнаружил необходимость включения в балет специально написанной музыки. И в 1909 г. Дягилев начал заказывать балеты как русским, так и французским композиторам – Лядову, Стравинскому, Равелю, Прокофьеву. Следующие сезоны демонстрировали уже оригинальный материал во всех составляющих спектакля.

Таким образом, несмотря на закрепившееся мнение, приведённое в начале статьи, парижская балетная публика 1900-х годов была готовой к переменам и ждала их. К 1909 г. балетное сознание Франции заметно оживилось. А гастроль русской труппы послужили своего рода катализатором, позволив яснее проявиться вызревающим тенденциям в сфере балетного искусства. В частности, пришло понимание, что будущее за оригинальными балетами, созданными в тесном соавторстве выдающихся литераторов, композиторов, балетмейстеров, декораторов, танцовщиков. Об этом свидетельствуют французские премьеры, состоявшиеся наряду с русскими как на малых, так и на центральных сценах Парижа: «Праздник у Терезы» на музыку Р. Ана и сценарий К. Мендеса (1910, Парижская Опера), «Пери» на музыку П. Дюка с декорациями и костюмами Л. Бакста (1912, Шатле), «Истар» на музыку В. д'Энди и тексты ассирийского поэта Издубара (1912, Шатле), «Моя матушка Гусыня» (1912, Театр Искусств) и «Аделаида, или Язык цветов», написанный на собственный сюжет М. Равелем (1912, Шатле) и многие другие. Значительность и новизна этих явлений доказывает обоснованность точки зрения на французский балет первого десятилетия XX века как на омертвевшее искусство и

в то же время не позволяет приписывать пальму первенства в осуществлении балетной реформы только русской балетной школе.

Первая мировая война прервала балетную реформу, едва начавшую давать первые плоды. Трагические события военных лет заслонили собой эпоху, им предшествовавшую, безвозвратно отстранив её в прошлое. Должно быть, в этом состоит феномен Belle Époque – в её недосказанности. Благодаря такому восприятию сегодня многое в художественной культуре

Belle Époque начинает приобретать особую красоту и притягательность. Как оказалось, не лишено этих качеств и французское балетное искусство. Хочется верить, что возрастающий интерес к культуре начала XX века послужит поводом для его специальных исследований как в области балетной теории, так и в музыкознании, что, несомненно, будет способствовать более объективному и глубокому пониманию и, вместе с тем, бережному отношению к этому хрупкому и бесценному наследию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Я. Светлов (1860–1934) – псевдоним, настоящая фамилия Ивченко. Русский литератор, историк балета, театральный критик. С 1890 г. публиковал очерки о балете, рецензии в журналах «Звезда», «Ежегодник императорских театров», «Театр и искусство» и др. В 1917 г. эмигрировал во Францию. Создал ряд трудов о балете на русском и иностранных языках, многие из которых не потеряли своё значение на сегодняшний день: «Жрецы: театральные очерки» (1896), «О. О. Преображенская: монография» (1902), «Терпсихора» (1906), «Современный балет» (1914), «Thamar Karsavina» (1922), «Anna Pavlova» (1922), «The Diaghilev ballet in Paris» (1929), «Diaghilev: a character study» (1932), «La danse dans la peinture et la sculpture» (1933) и другие.

² Уместно по этому поводу привести цитату из «Теоретического и исторического музыкального словаря» 1854 года, в котором балет понимался как «спектакль, составленный из пантомимы и танцев». «В пантомимном балете, – далее говорится в словаре, – симфония, предназначенная для обрисовки действия и чувств персонажей, сильно отличается от мотивов для па, исполняемых танцовщиками; эти мотивы соответствуют каватинам, дуэтам, трио певцов, помещаемым среди речитативов. Фрагменты симфоний и цельные увертюры,

а также известные оперные арии иногда счастливо вводятся в балет. Музыка господствует в опере, но в хореографических сочинениях занимает место не дальше второго ряда; танцовщик – предмет главного интереса, поэтому гораздо меньше внимания обращено на мелодию, которая упорядочивает его па...» (цит. по: [3, с. 95]).

³ Русский историк и философ Н. И. Кареев (одним из основных направлений исследований которого была французская тема) писал по поводу режима Второй империи: «Почти 20-летнее правление, вышедшее из государственного переворота 2 декабря, не только довело Францию до катастрофы 1870–71 гг., но и страшно её деморализовало общим духом своего режима, подавлением свободы, покровительством клерикализму и милитаризму, возбуждением в нации шовинизма, разжиганием в обществе страсти к легкой наживе и удовольствиям самого низменного свойства» [2, с. 261].

⁴ В многочисленных изображениях, созданных Р. Ларшем, П. Рошем, А. Тулуз-Лотреком, К. Мозером и другими художниками, «серпантинная танцовщица» предстаёт то в образе пламени или причудливого цветка, то в виде гигантской бабочки, то как новоявленная вакханка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дункан А. Танец будущего // Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания. Киев, 1989. С. 15–25.

2. Кареев Н. И. Политическая история Франции в XIX веке. Правительственные формы и внутренняя политика, политические партии и общественные классы. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. 309 с.

3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 512 с. (Мир культуры, истории и философии).

4. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА

МУЗЫКИ, 2009. 656 с. (Мир культуры, истории и философии).

5. Роллан Р. Музыканты наших дней. М.: Гослитиздат, 1935. 470 с.

6. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.

7. Светлов В. Я. Современный балет. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 138 с.

8. Светлов В. Я. Терпсихора. Статьи. Очерки. Заметки. СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1906. 351 с.

9. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. Vrin, 1992. 330 p. (Musique et esthétique).

REFERENCES

1. Duncan I. Tanets budushchego [The Dance of the Future]. *Duncan A. Moya zhizn'; Shneyder I. Vstrechi s Eseninym: vospominaniya* [Duncan I. My Life; Schneider I. Meetings with Yesenin: Memoirs]. Kiev: Mistetstvo Press, 1989, pp. 15–25.

2. Kareev N. I. *Politicheskaya istoriya Frantsii v XIX veke. Pravitel'stvennyye formy i vnutrennyaya politika, politicheskie partii i obshchestvennyye klassy* [The Political History of France in the 19th Century. Forms of Government and Internal Politics,



Political Parties and Social Classes]. St. Petersburg: Brockhaus-Efron Press, 1902. 309 p.

3. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Sketches of the History. Romanticism]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI Press, 2008. 512 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [The World of Culture, History and Philosophy].

4. Krasovskaya V. M. *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Khoreografiya* [The Russian Ballet Theater of the Beginning of the 20th Century. Choreographers]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI Press, 2009. 656 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [The World of Culture, History and Philosophy].

5. Rollan R. *Muzykanty nashikh dney* [Rollan R. Musicians of Our Times]. Moscow: Goslitizdat, 1935. 470 p.

6. Sarab'yakov D. V. *Stil' modern: Istoki. Istoriya. Problemy.* [The Modern Style. Sources. History. Problems]. Moscow: Iskusstvo Press, 1989. 293 p.

7. Svetlov V. Ya. *Sovremennyy balet* [The Modern Ballet]. St. Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Press, 1911. 138 p.

8. Svetlov V. Ya. *Terpsikhora. Stat'i. Ocherki. Zametki* [Terpsichore. Articles. Sketches. Notes]. St. Petersburg: Izdatel'stvo A. F. Marksa, 1906. 351 p.

9. Kelkel M. *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles* [Kelkel M. La Musique of Ballet in France of the Belle Époque to the Années Folles]. Vrin, 1992. 330 p. (Musique et esthétique).

Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу

Статья посвящена проблеме научного осмысления состояния французского балетного театра в начале XX века. Рассматривается взаимодействие составляющих музыкально-хореографического спектакля. Несправедливой видится автору устоявшаяся оценка французского балетного театра как явления кризисного. Показаны процессы обновления жанра, начавшегося задолго до приезда русской балетной труппы С. Дягилева, с которой принято связывать балетную реформу. По мнению автора, духовные искания «прекрасной эпохи» (Belle Époque), проникая в балетное искусство, форми-

мировали в сознании театральной общественности новое представление о «танце будущего». Штампы и условности, характерные для романтического балета, уступали место новой красоте. Отмечается вклад танцовщиц Лой Фуллер, Айседоры Дункан. При органическом взаимодействии всех составляющих балетного спектакля, доминирующую роль приобретает музыка.

Ключевые слова: французский балет, балет начала XX века, балетная реформа, Belle Époque, Русские сезоны в Париже, Лой Фуллер, Айседора Дункан

The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis

The article is devoted to the issue of a scholarly understanding of the condition of the French ballet theater at the beginning of the 20th century. It examines the interaction of the respective constituent parts of musical-choreographic performances. The author considers the established evaluation of the French ballet theater as a phenomenon generated from a state of cultural crisis as an unfair one. The processes of regeneration of the genre are shown as having begun long before the arrival of Sergei Diaghilev's ballet troupe, with which it had been customary to connect the reform of ballet. In the author's opinion, the spiritual search of the "Belle Époque", having permeated into

the art of the ballet, formed new conceptions of the "dance of the future" in the consciousness of the audiences. The clichés and conditional characters, characteristic for the Romantic ballet, gave way to a new type of beauty. Special notice is given to the dancers Loie Fuller and Isadora Duncan. Upon an organic interaction of all the composite parts of a ballet performance, the predominating role is acquired by music.

Keywords: French ballet, early 20th century ballet, reform of ballet, Belle Époque, Saisons russes in Paris, Loie Fuller, Isadora Duncan

Гагарина Оксана Александровна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: musicoloque@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Oksana A. Gagarina

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: musicoloque@yandex.ru

Ural State M. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg

