

КОМИЧЕСКОЕ В БАЛЕТЕ

Первой балетной постановкой принято считать синтетический спектакль «Комедийный балет королевы», поставленный в 1581 г. для свадебной церемонии герцога де Жуайёза в малом Бургундском дворце Парижа Бальтазаром де Божуайё. И хотя ничего собственно комедийного в этой постановке не было (сам автор объяснял название тем, что спектакль драматургичен, т.е. танец утратил значение интермедии, а стал частью общего действия, и все завершается счастливым концом, т.е. постановка не может называться трагедией – см. 3, с.61), такое название спектакля проясняет то обстоятельство, что уже первые постановщики балетов осознавали естественность комического в балете. Балетное искусство формировалось в рамках зрелищных форм средневековой культуры, восходя в своем становлении к священным танцам архаического ритуала, посредством которых человек пытался открыть и сохранить космический строй и гармонию в мире. Исследователи отмечают явную наследственность собственно балетных приемов, средств по отношению к пластическим формам ритуального происхождения, усматривая в возникшем на основе ритуала искусстве древних мимов, акробатов, синтетическом художественном творчестве средневековых бродячих трупп предтечу балета как вида музыкально-сценического искусства (см. 1). Сложившиеся к 16 веку формы балетных зрелищ, как явление ренессансной культуры, воплощали новую, светскую по своей природе, ритуальность, и в то же время новое мировоззрение, утверждающее ценность развлекательности и чувственно-телесной красоты. Сценические постановки становились важной частью дворцовой церемонии, воздающей хвалу сюзерену и «освящающей» нерушимость социальной иерархии. Правда, в чопорных хороводах, устраиваемых во время спектакля, в которых принимали участие и сам сюзерен, и его подданные, слышны отзвуки древних сакральных танцев солярного ритуала, разве что в центре круга теперь находилась вполне земная «солнечная» персона. Таким образом, в балетное искусство привнесена серьезность архаического ритуала, обраставшая постепенно чертами некоторой помпезности. Но в балетном искусстве ощутимо влияние и смеховых культов, существовавших в древности во всех культурах, имеющих своей целью воспевание созидательных сил природы: например, Дионисийских празднеств или римских сатурналий, реализовавших животворящую силу смеха, утверждавших торжество телесного начала как символа космической жизни, выражавших идею вечного мирового обновления, когда смехом отрицалось отжившее и вызывалось к жизни новое, становящееся.

Комическое в балете как эстетическое преломление традиций смехового культа обнаруживается с самого начала становления балетного искусства. В 13 веке, когда танцевальные композиции были непременной частью и церковных празднеств, и светских интермедий, оформилось разделение танца на так называемый «благородный» танец («бассданс») и народную пляску (см. 3, с.19-20). В «благородных» танцах участвовали придворные и сам король, когда в апофеозах спектаклей разыгрывались аллегорические сюжеты; эти танцы не были особенно сложными в техническом отношении и не содержали в себе черт комического. Народная пляска была виртуозной по форме, в ней часто разыгрывались комедийные сценки бытового характера или пародировались ритуальные действия смехового культа. В период позднего средневековья и Возрождения она послужила источником танцевальных движений, приемов, которыми пользовались профессиональные актеры-танцовщики, приглашаемые для участия в постановках, а подобные сценки давали образцы сюжетов для балетных интермедий, которые ставились в промежутках между актами античных трагедий и комедий и удовлетворяли растущую потребность в зрелищности. Существенное влияние на формирование облика комических балетных постановок, хореографической лексики, системы персонажей оказал итальянский площадной театр - *commedia dell'arte*, традиции которого, трансформируясь в других странах, сохраняли свою народно-комедийную основу. Персонажи итальянской комедии масок надолго

сохранились в балетном театре, возрождаясь то во французских комедиях-балетах Мольера, то в русском балетном театре 18 века, то в постановках русских балетмейстеров 20 века (Фокина, Лопухова). Балетные интермедии, связанные с этой традицией, с самого начала активно использовали буффонные трюки, акробатическую технику средневековых гротескных плясок. Они виртуозностью танцев, высокой техничностью и яркой характеристичностью партий исполнителей-солистов отличались от постановок, берущих начало от «благородных» придворных танцев, которые были ориентированы на построение массовых фигурных композиций в соответствии с требованиями строгой красоты форм. Долгое время в балетном театре сохранялась традиция использования сложных в техническом отношении движений из разряда так называемой «мелкой» техники и ритмованной на музыкальной основе «индивидуализированной» пантомимы для создания образов комических персонажей.

Комедийные балеты продолжали ставиться даже в условиях господства на европейских сценах постановок в стиле высокого классицизма, избегавшего всякого влияния гротескной смеховой традиции. С приходом же стиля барокко в балетном театре закрепляется «особая линия развития карнавальной образности» - в балетах-маскарадах возрождается традиция средневекового гротеска с ее гипертрофированной образностью (3, с.87-88). Профессиональные актеры-танцовщики исполняли роли трактирщиков, цирюльников, прачек, докторов, разыгрывая комедийные сценки из быта, используя традиции мимов, акробатов и комедии масок. Сохранившиеся описания балетов этого периода позволяют сделать вывод, что элемент комического в данных постановках преобладал. Даже скрипачи, открывая балет, делали вид, будто инструменты держат за спиной, надевая маски на затылок и пяясь (3, с.88). В этом нарушении «нормального» поведения, закрепленного театральной традицией, очевидны отзвуки карнавала, народной смеховой культуры, опровергающей все официальные нормы и устои.

Комическое проявлялось в балетном театре 17-18 веков в ситуациях, в характерах персонажей, в сценографии и костюмах, в характере хореографии и пантомимной пластики, в приемах травести (когда мужчина исполнял женскую роль), в нагромождении сложных в техническом отношении движений. (Вплоть до 19 века самыми виртуозными и технически сложными оставались комедийные постановки.) Лучшие исполнители 18 века пытались ввести в «серьезный» танец сложные элементы характерного танца балетов-комедий, приемами гротеска «освежая ветшавшие композиции классицизма»(3, с.49).

80-ые годы 18 века были ознаменованы созданием новой балетной комедии: Жак Доберваль, разрушив каноны балетного классицизма, вывел балетный театр за рамки эстетики придворного зрелища, создав балеты, близкие по духу пьесам Бомарше. Балетмейстер избавил характерный танец и комедийное амплуа от жеманства и приторности, сближающих их с эстетикой фарфоровых статуэток и росписи посуды, вводя стилистические новшества в саму манеру исполнения движений, сочетая технические средства характерного и «благородного» танцев, привнося в танец актерскую игру, выражающую чувства персонажа, его переживания. Поставленный им в 1789 году в Большом театре г.Бордо «Балет о соломе, или От худа до добра всего один шаг» по сей день идет на всех сценах мира под названием «Тщетная предосторожность», являясь прекрасным образцом использования разнообразных средств комического: развернутой пантомимы с многообразными элементами гипертрофированной актерской выразительности, травестирования (роль Марцелины традиционно исполняет мужчина), контрастного столкновения стилей хореографии (героического, пасторального и характерного), нарушения логики танцевально-бытового жанра внезапными включениями фрагментов строгого классического танца, идущего от традиций «фигурного танца» 16 и 17 веков. В контексте всей хореографической ткани постановки такие приемы, как унисонное исполнение участниками дуэта абсолютно одинаковых движений, хореографическая «скороговорка», чрезмерная усложненность некоторых элементов и поз, несут определенно комический характер.

Формирование романтического балета с его идеализацией воздушности, противопоставленной всему земному, позволило реализовать комическое в стиле высокой романтической иронии. Традиции народной смеховой культуры, средневекового гротескного танца были разнообразно реализованы в неперменных жанровых сценах романтического балета, развивавших приемы и средства характерного танца. Персонажи «земной» жизни (например, в «Сильфиде» или «Жизели»), как противостоящие романтическому герою в его стремлении к возвышенному идеалу, обычно поданы в сниженной манере, с чертами шутки, насмешки. Это находит выражение в стилистических чертах хореографии, в характере пантомимы и актерских мизансцен, а также в изменении художественных и сценических задач кордебалета. Вплоть до начала 19 века кордебалет был статичен, не имел функций в развитии действия, представлял собой некий декоративный фон танцам солистов и пантомимным сценам персонажей балета, воплощая собой реальный исторический прототип – придворную свиту. В романтическом балете кордебалет приобретает действенную роль и воплощается в образ городской толпы, исторически и географически локализованной: у Жюль Перро, например, созданы в «Эсмеральде» – образ средневековой парижской толпы, в «Фаусте» – средневековой немецкой, в «Катарине, дочери разбойников» - картина римского карнавала; у Августа Бурновиля изображены неаполитанские улицы и датские города, у Мариуса Петипа в «Доне Кихоте» создан образ валенсианской толпы (2, с.78). Балетная толпа живет по законам карнавальской культуры, упиваясь «фамильярными контактами», устанавливающими «беззаконие» карнавала (Бахтин), брызжет темпераментом и справляет вечный праздник жизни.

Но романтический балет, утверждающий чуждый толпе возвышенный идеал, оказался чуток к опасности разрушения всех канонов и норм стихией народного карнавального праздника. До тех пор, пока карнавал существует как уличное противодействие официальной идеологии, он, разоблачая неподлинность социальные связи и нормы, утверждает – играя – истинные ценности, открывает подлинные основания существования мира и человека. Но как только он пытается утвердиться как новая норма, он становится страшен и опасен. Балет Мариуса Петипа «Спящая красавица» – в том числе и об этом. Уже было подмечено, что злая фея Карабосс, не получившая приглашения на дворцовый праздник, - это «грандиозная гипербола карнавальных стихий» (2, с.69). Заросший королевский дворец, в котором всё заснуло вечным сном по её велению и в котором царит введенный ею порядок смерти и запустения, символизирует умирание строгого праздника добра и красоты, который для великого романтика Петипа и есть истина. Разрушив сложившийся порядок жизни во дворце, установившийся ритуал, фея Карабосс восседает на королевском троне, утверждая победу архаических, фанатичных сил, враждебных оказавшейся столь хрупкой и доверчивой подлинной красоте. Показавшаяся поначалу смешной и слабой в своих претензиях, фея Карабосс в сцене сна выглядит зловеще. Здесь комическое проявляется как поистине вселенская ирония, когда торжествует – пусть и не навечно – зло, а прекрасное добро, воплощенное в абсолютной композиционно законченной форме танцев фей в прологе, вариаций и код Авроры, большого адажио с четырьмя кавалерами – совершеннейших образцов хореографического искусства, - поругано и унижено.

В 20 веке возрождается традиция старинного маскарадного балета. В частности, Михаил Фокин, как отмечал исследователь, «превращал неуловимые эмоции в маски, а маски развоплощал в эмоции, шаг, бег и полет» (2, с.114). В его «Карнавале» действуют персонажи итальянской комедии масок и царит атмосфера шуток, игры и веселья уличного праздника. Но для Фокина маскарад предстает универсальной метафорой жизни, понимаемой как череда театральных интермедий, часто завершающаяся катастрофически. Поэтому комическое как воплощение стихии карнавального праздника у него тяготеет к трагедии, прежде всего в «Петрушке» – балаганном спектакле, «скоморошьей затее», как когда-то назвал его Б.Асафьев. Фокин выстраивает хореографию и пластику балета, опираясь на эстетику балагана. основополагающим началом всего спектакля является *ритм* балагана, определяющий и чередование сцен балета, и характер движений и поз в танцах персонажей-кукол, и смену характерных

выразительных жестов, и развитие угарного пляса разгоряченной толпы. Петрушка, стремящийся во что бы то ни стало вырваться из оков кукольности, ибо почувствовал в себе зарождение самосознания, кажется жалким и смешным в своем безнадежном устремлении к человечности. Балетмейстер сочиняет хореографию и жесты для Петрушки, изображающие нервную беготню, хаотические подергивания, выражающие автоматичность бессмысленного движения. Но в сцене гибели его пластика пронзительно трагична, ибо он переживает в момент смерти всю драму своей недолгой кукольной жизни, обретя благодаря безответной любви к бездарной, похотливой Балерине дар самосознания. Убийство Петрушки тупым Арапом происходит на площади, среди масленичного гулянья. Фокин, создавая массовые кордебалетные сцены 4 картины балета, подчеркивает «кукольность», автоматичность движений толпы, и мотив марионеток возводится до уровня универсальной метафоры. Не только настоящая кукла, Петрушка, – марионетка в руках Фокусника, но и каждый из безотчетно движущихся в стихийном плясе свободен только в тех пределах, пока подчинен этому завладевшему всеми ритму. Комическое здесь реализуется в наивозвышенном своем воплощении.

Балетный театр богат разнообразными проявлениями комического, с самого начала формирования балета как вида искусства находившего воплощение в драматургическом, композиционном характере постановок, в особенностях хореографии, пантомимы, мизансцен, системе персонажей, манере и стиле исполнения и пр. Балету оказались под силу и грубоватая веселость народных жанровых сцен, и вселенское торжество карнавала, и жеманное кокетство салонных шуток, и остроумие личностной эскапады, и ирония жизненной драмы.

1. Блок Л.М. Классический танец: История и современность. – М., 1987. – 556 с.
2. Гаевский В.М. Дивертисмент. – М., 1981. – 383 с.
3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. – М., 1979. – 295 с.