

RU

## Воспитательные аспекты в отечественном балете XVIII века

Ткачева А. А.

**Аннотация.** Настоящая статья ставит перед собой цель проанализировать социальную роль балетного театра в России в XVIII столетии как воплощение воспитательной функции в рамках невербального искусства. Театральная культура Российской империи в её начальный период в последние десятилетия становится особенно привлекательной для исследователей как эпоха зарождения и развития отечественного театрального процесса, однако в балетоведении взаимодействие со зрительным залом практически не становится предметом изучения. Научная новизна исследования заключается в постановке проблемы диалога просветительских идей, заложенных в балетных спектаклях XVIII века, и социальных идей философии эпохи Просвещения, впервые ставшей темой отдельной статьи. Идея воспитания становится одной из важнейших для того времени, напрямую связанной с влиянием культуры на будущее как отдельных государств, так и, шире, истории человечества в целом. Учитывая тот факт, что в исследуемую эпоху в русском обществе потребность в регулярных театральных впечатлениях формируется лишь к концу века, когда происходит и окончательное отделение балетного и оперного жанров друг от друга, особое внимание уделяется воплощению в музыкальном театре транслируемых императорским двором представлений в зримых образах, становящихся отдельным средством коммуникации монарха и его подданных, и особой связи балета с правящей фигурой, которая была характерна для того времени. В результате произведённого исследования выявляется путь балетного спектакля к его становлению излюбленным зрелищем отечественной публики в обеих столицах, а также особенности его восприятия зрителем и производимое на него воздействие как демонстрации подобающего поведения, образцовой модели для просвещённого человека, которому в ближайшем будущем надлежало являть собой воплощение проводимой в XVIII веке политики преобразования и совершенствования России.

EN

## Educational aspects in the Russian ballet of the 18th century

A. A. Tkacheva

**Abstract.** This article aims to analyze the social role of ballet theater in Russia in the 18th century as an embodiment of the educational function within non-verbal art. The theatrical culture of the Russian Empire in its initial period has become particularly attractive to researchers in recent decades as an era of the origin and development of the domestic theatrical process; however, the interaction with the audience rarely becomes the subject of study in ballet studies. The scientific novelty of the research lies in the problem of the dialogue between the Enlightenment ideas embedded in the ballet performances of the 18th century and the social ideas of the philosophy of the Enlightenment era, which became the topic of a separate article for the first time. The idea of education becomes one of the most important for that time, directly related to the influence of culture on the future of both individual states and, more broadly, the history of mankind as a whole. Given the fact that in the era under study, the need for regular theatrical impressions in Russian society is formed only by the end of the century, when the final separation of the ballet and opera genres from each other also occurs, special attention is paid to the embodiment in musical theater of the ideas transmitted by the imperial court in visible images, which become a separate means of communication between the monarch and his subjects, and the special connection of ballet with the ruling figure, which was characteristic of that time. As a result of the study, the path of the ballet performance to its becoming a favorite spectacle of the domestic public in both capitals is revealed, as well as the peculiarities of its perception by the viewer and the impact it has on him as a demonstration of appropriate behavior, an exemplary model for an enlightened person, who in the near future was to be the embodiment of the policy of transformation and improvement of Russia carried out in the 18th century.

## Введение

Пожалуй, ни в одну историческую эпоху вопрос о воспитании и необходимости его регулирования на государственном уровне не становился настолько заметным, как в век Просвещения. Представление о личной ответственности монарха за формирование подобающего мировоззрения и этических качеств населения его страны широко распространяется, трансформируясь из частного вопроса, решаемого по преимуществу внутри семьи, в одну из приоритетных политических задач. Однако помимо реформ, производимых непосредственно в образовательной сфере, в XVIII веке и повседневной жизни был свойственен повышенный интерес к воспитанию достойного (т. е. в первую очередь образованного) гражданина. Одной из особенностей этого времени является стремление сделать этот процесс не только полезным для будущего без малого всего человечества, но и придать ему возможную приятность, по выражению теоретика того времени, философия «не исключают из бесед за то, что она угрюма и педантична, но она может стать угрюмой и педантичной, когда исключается из бесед» (Берк, 1979, с. 210). Тем самым проводится важнейшая для эпохи мысль о просвещённости не как о тяжкой догме, требующей постоянного напряжения умственных сил и отказа от радостей жизни, но как о естественном состоянии человека, свободного и от многовековых догм, и от мрака невежества, сопоставимого с дикостью. Кроме того, идеал просвещения, безусловно признавая огромную роль детского возраста в формировании образа мыслей человека (так, в «Кратком наставлении... о воспитании детей от рождения их до юношества», напечатанном в 1768 г., проводится мысль о необходимости «приводить детей к учению подобно, как в приятное и украшенное цветами поле. Терния в оном находящиеся раздражают природу, особливо с начала, а сие происходит единственно от неразумия воспитателей» (Бецкой, 1768, с. 25)), не меньшее внимание уделял и воспитанию людей, давно вышедших из детского возраста. Традиционную форму проповеди, направленной по большей части на взрослого слушателя, XVIII век, по словам исследователя культурной политики И. И. Иванова, заменяет театром как «самой демократической формой проповеди с «самой доступной аудиторией» (1895, с. VIII), сознательно избегающей участи «только школы, достояния избранных». Эта идея театра как источника не только эстетических и познавательных впечатлений, не только средства коммуникации, но и места, способного оказывать влияние на этический и эстетический идеал человека, остаётся актуальной и для современного театра, в первую очередь драматического. Однако не меньшим влиянием на зрителя XVIII века отличался и музыкальный театр. Настоящая статья сосредотачивается на балетном театре, подразумевающим использование либо полностью невербального языка, либо частичное участие вокальной составляющей (что характерно для эпохи Просвещения, не до конца отделявшей балет от оперы, и время от времени используется нынешними балетмейстерами). В вопросе воспитания этому виду искусства свойственна и другая форма обращения к своему реципиенту – отказываясь от возможности прямого преподнесения авторской идеи в словесной форме, он нацелен, с одной стороны, на работу воображения, эстетического переживания зрителем каждого отдельного момента, с другой – на эмоциональное состояние во время восприятия и после него. Это обращение к бессознательному (характерно определение И. Кантом критерия прекрасного как «всеобщей сообщаемости ощущения благоволения... причём такой, которая возникает без понятия, единодушия, насколько это возможно, всех народов во все времена по поводу этого чувства... глубоко скрытой, общей для всех людей основы единодушия в суждении о формах, в которых им даны предметы» (1994, с. 69-70)) в эпоху, ориентированную прежде всего на рациональную, рассудочную часть сознания, делает тему воплощения воспитательных аспектов в балете того времени не только новой, но и по-настоящему актуальной в наши дни, когда балетмейстерами предпринимаются поиск новых форм, расширение языка балетного искусства, а театры сосредоточены на привлечении аудитории, ранее не входившей в число его публики. Балетный спектакль 1730-1790-х гг., пришедший в ещё молодую театральную культуру России новым, не имевшим связи с бытовавшими ранее и уже знакомыми зрителю зрелищами, искусством с совершенно иной образной системой, которую лишь предстояло освоить российской публике, к концу столетия превращается в её излюбленный вид театрального представления.

Основных проблем при изучении исторической ситуации в русском балетном театре затрагиваемого периода – две. Первая проблема связана с взаимоотношениями придворной сцены, на которой в XVIII в. по преимуществу и представлялись балеты, с государством и её существованием в тесной коммуникации с ним, вторая проблема связана с непосредственной методологической базой исследования. Применение социологического подхода к историческому материалу предполагает опору исследователя на косвенные источники и известную долю обобщения полученных результатов. В числе таких материалов – свидетельства современников, изданные указы, материалы для создания балетных постановок того времени, театральные хроники, а также сведения о постановках, представленные в следующих источниках:

- Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981;
- Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского драматического театра: в 7 т. / гл. ред. Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1977. Т. 1. От истоков до конца XVIII века;
- Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне: монография / сост., подгот. текста, послесл. В. А. Харламовой. СПб.: Гиперион, 2003;
- Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки: очерк. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959;

- Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1958;
- Максимова А. Е. Русский балетный театр Екатерининских времён. Россия – Запад. М.: Композитор, 2010;
- Петербургский балет. Три века: хроника: в 6 т. / сост. Н. Н. Зозулина; авт. проекта и ред. С. В. Дружинина. СПб.: Академия русского балета, 2014. Т. I. XVIII век;
- Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: документальная хроника. 1730-1740 гг. / сост. Л. М. Старикова. М.: Радикс, 1995. Вып. 1;
- Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника, 1741-1750 / сост. Л. М. Старикова. М.: Наука, 2005. Вып. 2. Ч. 2.

Проблема, выявляющаяся при анализе социального бытования балетного театра XVIII века в его взаимодействии с публикой и степени воздействия на неё, проистекает непосредственно из статуса, присущего этому театру в исследуемую эпоху. В продолжение большей части рассматриваемого периода балет на русской сцене существует, во-первых, в непосредственной связи с оперой, являя собой характерный для эпохи тип синтетического спектакля, во-вторых, как часть императорского досуга, предназначенная для небольшого числа зрителей. К моменту обретения балетом самостоятельности как отдельного вида искусства и расширения его публики до более широкого круга лиц, попадающих в театр уже по приобретённому билету, а не в качестве сопровождающих императора или императрицу лиц, пользовавшихся правом бесплатного посещения, балетный театр даже для незнакомых с ним зрителей предстаёт не только как тип представления с совершенно иной образной стилистикой, не присущей другим видам искусства, но и с позиции уже сложившегося к тому времени восприятия балета как искусства прежде всего элитарного, не предназначенного «для всех». Подобный взгляд на балетный театр широко распространён и в настоящее время – как ввиду значительно большей распространённости драматических театров по сравнению с музыкальными (следовательно, присутствие такого театра влияет и на повышение репутации самого города), так и ввиду некоторой подготовки зрителя, способствующей его лучшему восприятию балетного спектакля.

Задача предлагаемого исследования – выявление воспитательных аспектов, стоящих перед ранним русским балетом, и способов их реализации в исследуемый период.

Теоретическую базу исследования составили работы, анализирующие опыт придворного барочного театра как зримого политического послания, представленного в художественной форме (Сиповская, 2000; Корндорф, 2011; Никифорова, 2022); работы, касающиеся места балетного искусства в образной парадигме эпохи (Фокин, 1962; Блок, 1987; Бокадорова, 2001); труды по социологии театра (Годзина, 1993; Дмитриевский, 2007; Хренов, 2007; Иванов, Большаков, Дмитриевский и др., 2020).

Для анализа роли российского балетного театра XVIII века в сложении этического и эстетического идеала эпохи среди методов исследования применялся исторический и историко-системный подход (для исследования взаимосвязи балетного театра с общими философскими устремлениями эпохи и проводимой в указанный период времени культурной политикой государства), а также формальный анализ (для изучения образной стилистики балетов XVIII века, представляемых русскому зрителю).

На практике обращение к эпохе XVIII века и историческому опыту, полученному в ходе развития театрального процесса того времени, показывает, что путь, пройденный балетом за семь десятилетий от ранее неизвестного вида искусства до одного из главных символов отечественной культурной жизни, который он обретает к XIX веку, не мог быть воплощён без осознания публикой его роли в сложении нравственного мировоззрения эпохи, что позволяет пересмотреть довольно распространённый взгляд на музыкальный театр эпохи Просвещения как явление по преимуществу зрелищное, нередко противопоставляемое задачам, которые в это же время ставил перед собой драматический театр. Тем самым театральный процесс XVIII века в жизни страны обретает большую полноту и единство, а выводы о значении балетного театра в масштабном проекте воспитания современников, полученные в ходе исследования, расширяют представления об историко-культурном процессе того времени.

## Обсуждение и результаты

В 1730-1790-х гг. речь идёт об уникальной ситуации, в которой балетное искусство, к этому времени насчитывающее уже полутора столетнюю историю, проникает в Россию как ранее неизвестное и спустя семь десятилетий обретает окончательную независимость и собственную балетную аудиторию. Этот период характеризуется крайне неравномерным развитием: меняются эстетическая парадигма, подходы, социальные заказы, сама манера исполнения, постановщики, и невозможно говорить о преобладании какой-то отдельной стилистики. Кроме того, нельзя полностью разделить балет и оперу даже на том историческом этапе, когда они существуют независимо друг от друга, – до наших дней имеет место реализация на сцене, например, «Польского бала» в II действии оперы «Жизнь за царя» или «Вальпургиевой ночи» в «Фаусте» как отдельных хореографических картин.

Анализируя сложение балетной аудитории в исследуемое время, большую её часть можно причислить к категории «сопровождающих зрителей» (Иванов, Большаков, Дмитриевский и др., 2020, с. 30), за исключением иностранных посланников и публики, ранее имевшей возможность приобрести зрительский опыт за границей. Поход в театр группы этих так называемых «сопровождающих зрителей» обусловлен необходимостью их присутствия в императорской свите и является для них в первую очередь служебной обязанностью.

К концу же столетия в числе балетной публики выявляется достаточно многочисленная и активная группа «зрителей-знатоков». Их характеризуют умение вынести эстетическое суждение о балетном спектакле, понимание его языковой специфики, причисление себя к числу интересующихся этим видом искусства, а также хорошо осведомлённых о готовящихся постановках, балетных именах и методах работы балетмейстеров. В отдельную категорию публики складываются зрители, которых можно обозначить понятием «поклонники таланта» (их интерес к балетному театру прежде всего связан с выступлениями полюбившихся артистов), также широко распространившиеся к концу столетия, что свидетельствует о высоком уровне внимания к балету. Хорошо известны противостояния приверженцев различных театральных партий, активно поддерживающих исполнителя в момент его выхода на сцену, которые как на русской, так и на европейских балетных сценах относят своё начало к XVIII веку (Штелин, 1935, с. 156).

Воспитательный аспект балетного театра того времени связан не только с социальным, но и с государственным заказом. В современном театре информационная (познавательная) функция и ценностно-ориентационная, к которой и относится воспитательная функция, разграничены (Иванов, Большаков, Дмитриевский и др., 2020, с. 68-69), однако на материале XVIII века эти две функции оказываются слитыми воедино. По имени эпохи эту объединенную функцию можно назвать просветительской.

Для мировоззрения XVIII века характерны цельность восприятия и сильная вербальная составляющая. Цельность взгляда человека (а значит, и зрителя) того времени обусловлена её синтетическим характером, который также присущ восприятию театральной и праздничной культур, – отсюда и происходит столь пристальное внимание к ним в эпоху Просвещения. Театр становится местом синтеза всех искусств, и спектакль воспринимается зрителем XVIII века как единый ансамбль, в котором находят согласие все его составляющие, а выносимое впечатление строится на видении этой общей картины. Для зрителя уже в XIX веке вполне обыденно рассмотрение спектакля с позиции разных его частей: например, нередки суждения, касающиеся превосходной работы декоратора и машиниста сцены при недовольстве актёрским исполнением. Для восприятия зрителя XVIII века существенно внимание к каждой сценической составляющей. Постановки того времени отличаются существенными, порой даже колоссальными затратами на зрелищное явление с крайне непродолжительным сроком жизни (например, издаваемые «толкования иллюминаций» и фейерверков, продолжительность которых длится несколько минут). Характеризуя это явление в статье, посвященной «искусству по случаю» (Никифорова, 2022, с. 139-140), Н. В. Сиповская обозначает праздник XVIII века как *«феномен, в основе своей сакральный и вневременной»*, который *«сообщает происходящему те же свойства, переводя “представленное” им в разряд вечных и неизблемых реальностей»* (2000, с. 23). Сценический материал обращается прежде всего к глазу зрителя, в стремлении его впечатлить, – неслучайно так любимы в ту эпоху мгновенные перемены декораций с разрушением дворцов и кораблекрушениями.

Второй значимый аспект той эпохи оперирует не к глазу, а к уху реципиента. Позицию Д. Дидро, уподобляющего театр кафедре проповедника («светским проповедником» в знаменитом «Парадоксе об актёре» (1938, с. 80) он нарекает также и самого актёра), можно назвать наиболее востребованной в век разума. Балет, как искусство невербальное, пользуется иной образной системой – пантомимой, которая отчасти перекликается с бытовой пластикой, но в более художественном и выразительном виде. Классический же танец и предшествующий ему *danse noble* становятся, согласно определению Н. Ю. Бокадоровой, *«максимально обобщённой моделью пластического поведения человека, строящейся на пластических движениях, очищенных от бытовой конкретности»* (2001, с. 576).

Положение балета в описываемый период во многом перекликается с событиями позднейшего времени, особенно первого революционного десятилетия, когда предстояло решить судьбу Императорского балетного театра в том виде, какой он обрёл к началу XX века. Спустя три столетия после своего зарождения он по-прежнему соотносился с эстетическими канонами XVII-XVIII вв. – так, объясняя появление выворотности, М. М. Фокин (1962, с. 367) апеллирует к опыту барочного театра, предполагавшего от исполнителя строгую фронтальность и обращение «лицом к публике». В обоих случаях власти предстояло не только познакомить публику с новым для неё видом искусства, но также и научиться коммуницировать с её помощью, т. е. развить у зрителя способность «считывать» закладываемое в постановку содержание. Наиболее значительным следствием театрального процесса XVIII века становится постепенное расхождение вкусов массового и элитарного зрителя, первоначально практически совпадающих (Хренов, 2007, с. 230).

Вместе с тем балетный театр никогда не оставался только представлением некоей политически одобряемой идеи (так, например, своеобразным лейтмотивом царствования Елизаветы становится тема восстановленной справедливости) в зримых образах. Начав свою историю в России как часть опер-серии, создававшихся к особым датам придворного календаря (годовщины коронации, дни рождения императрицы или наследника), завершению праздничных дней, спектакль поражал значительностью масштаба и вместе с тем приучал зрительский взгляд к мышлению при помощи образного словаря, уже вошедшего к тому времени в быт, однако лишь в театре представляемого «здесь и сейчас», стремясь произвести впечатление на чувства зрителя. Порой постановка осуществлялась в сжатые сроки и для единственного представления – таковы уже упоминавшиеся спектакли «по случаю» значимых событий или побед, – подобные попытки предпринимались ещё в петровские времена. Неоднократно в прессе можно встретить упоминания о представлении уже знакомой зрителю оперы, показанной, как правило, несколько месяцев спустя после премьеры, с уже новым балетом. Так, в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1759 г. сообщается: *«№ 85 в пятницу октября 22 дня <...> В предбудущий понедельник октября 25 дня на италианском оперном театре представлена будет новая*

комическая опера, называемая *Учительница, да притом новый балет изъясляющей свойства Богини Цветов*» (Театральная жизнь России..., 2011, с. 684). Краткое время существования компенсировалось огромным разнообразием балетов, образный язык которых органично перетекал из постановки в постановку. В описываемый период времени бытует крайне разнообразная жанровая классификация, приведённая в работе швейцарского музыковеда А. Мозера (Mooser, 1945), где героический балет-пантомима «Прометей и Пандора», представленный Ф. Кальцеваро в театре Ораниенбаума в 1761 году, соседствует с мифологическим «Ацисом и Галатеей» (постановка Х. Гильфердинга, 1764) и даже такими сложными жанрами, как «русская опера-балет», как названо «Прибежище добродетели» 1759 года. Подобная жанровая неустойчивость также свидетельствует о формирующемся характере балетной образности в тот период.

Хотя традиция ставить оперу с балетами появилась при Елизавете Петровне, уже в первые годы балета на русской сцене ему придавалось существенное значение – ещё во времена Анны Иоанновны за недостатком исполнителей на сцене не присутствовали хоры, тогда как в массовых балетных сценах число находившихся на сцене артистов (чаще всего набираемых в те годы из числа кадет) достигало не менее ста человек (Всеволодский-Гернгросс, 1929, с. 404-405). Как и во всех сословных учебных учреждениях, в кадетских корпусах обучению искусствам, в частности танцу, уделялось значительное внимание, тогда как в Воспитательном доме (Букина, 2007, с. 72), предназначенном для формирования людей так называемой «средней породы» (т. е. ремесленников и мелкого купечества), занятия танцем фигурировали в одном ряду с физическими упражнениями. Тем самым прослеживается необходимость для человека благородного сословия овладеть танцевальной наукой, где танец выступает как обученное (несвойственное от природы), правильное эстетическое поведение человека (Филановская, 2020, с. 29, 33), особенно важное для общества, поскольку сам танец предполагает функцию объединения людей. Такая важность демонстрации в публичном пространстве достойного (что подчёркивается как самим названием “danse noble”, так и преобладанием в нём мифологической тематики, ставшей универсальной образной системой, используемой как в официальных торжествах, так и в языках искусства того времени) и эстетически совершенного поведения и умения владеть собственным телом возникает из ряда философских установок эпохи Просвещения. Представление о благотворном влиянии искусства на нравственную красоту и внутреннее достоинство человека, известное со времён Античности (напр., влияние исполняемой музыки на характер растущих юношей в X книге платоновского «Государства»), в XVIII веке трансформируется, приобретая ориентированность на стороннюю оценку, в том числе в частной жизни. Согласно мировоззрению того времени, приятным делают человека его забота об общем благе, его познания в искусствах и гуманитарных дисциплинах, а также изысканность обращения, связанная в том числе с его пластическим поведением (Идеал воспитания..., 2018, с. 386, 388, 461). Отнюдь не стремясь достигнуть уровня, сопоставимого с уровнем балетного артиста (как это имело место во французском придворном балете 1660-х гг., когда участие на одной сцене профессиональных танцовщиков и окружения короля во главе с ним самим визуально отнюдь не вызывало сравнения не в пользу последних), зритель эпохи Просвещения обретал возможность увидеть демонстрацию того совершенства, которого может достигнуть человек при должном учении и постоянном шлифовании этого достигнутого совершенства. Критерием оценки на долгое время станет не столько даже личная одарённость танцовщика, сколько степень его выученности. Имя солиста неизменно сопровождается именем его наставника, порой становящимся своего рода рекомендацией, способствующей карьере самого исполнителя. В особенности ценился опыт, приобретённый за границей (т. к. обучение у иноземного, чаще итальянского, танцмейстера предшествовало появлению на императорской сцене большинства отечественных артистов). Внимание к образованности танцовщика в рамках своего ремесла связано с несколькими фактами. Один из них касается уровня хореографии XVIII века – и неслучайно характерным описательным признаком благородного танца (danse noble) того времени является хорошо известное сравнение балетмейстера с живописцем (Новерр, 1965, с. 175, 245), требующее от исполнителя законченности и изящества сменяющих друг друга поз, а теоретики танцевального искусства говорят о проникающей на сцену виртуозности как об уступке низкому итальянскому вкусу, низводящему артиста до положения прыгуна и гротеска (Блок, 1987, с. 190, 198). Само облачение танцовщика ограничивает возможности его движения без риска повредить своему внешнему виду или, что ещё предосудительнее, оскорбить взгляд зрителя, приученного к благопристойности. Аккуратность и чистота исполнения, постоянно встречаемое в отечественных рецензиях понятие «стройность» (Лотман, 1998, с. 632) становятся основополагающими для характеристики кордебалета или, в случае его отсутствия, массового танца. Выход за границы, выделявший отдельного танцовщика от его собратьев, лишь подтверждает незыблемость принятой системы исполнения как для артистов, не покушающихся на исключительное положение, так и для зрителей, уровень насмотренности которых ещё требует закрепления в эстетическом сознании менее виртуозной и более сдержанной танцевальной традиции. Несмотря на то, что по-настоящему образованный танцовщик считается скорее исключением, его готовность совершенствоваться в своём искусстве (так, описывая Г. Вестриса, самого знаменитого танцовщика парижской Оперы 1760-х гг., Т. А. Дзюба упоминает, что «его драматическая одарённость явилась именно той благодатной почвой, без которой Новерр практически не смог бы осуществить свои реформы» (1983, с. 41)) вызывала неизменно высокую оценку не только своим вниманием к профессии, но и, что было ещё важнее, тем самым артист проявлял своё уважение к зрителю, готовность выступить для них человеком, стремящимся сделать разницу их положений менее чувствительной. Танцовщик, воплощающий в себе самом пластический идеал эпохи, её представление о том, что есть утончённость, грация, совершенное владение телом, в то же время выступал и учеником собственной публики, усваивая свойственные ей жесты и обхождение.

Для европейского хореографического канона, по которому развивался и русский театр, когда и постановщики, и солисты, и нередко композиторы имели иностранное происхождение, характерна барочная традиция почтительного, нередко даже благоговейного отношения к сценическому танцу, к тому времени уже прочно находившемуся в руках профессионалов. Любительские постановки, хотя в большинстве случаев и поставленные действующими балетмейстерами, не выходят за пределы досуговой формы и представляют более широкую публике лишь в том случае, где постановка является экзаменационной. Однако, по словам Л. Д. Блок, на балетные постановки «пролил “блеск” своих имён и “сияние” своих корон» кордебалет, «составленный из принцев и герцогов» (1987, с. 157) с королём в первой линии.

На примере распространённой в XVIII веке практики постановки балетов на основе имевшей успех оперы (Корндорф, 2011, с. 55-56) или пьесы хорошо заметны изменения знакомых фабул в глазах привычного к самым утончённым, даже прихотливым вербальным средствам зрителя «века философов». Освобождаясь от присущей вербальному тексту конкретики, постановка на балетной сцене адресуется уже не рассудку, а эстетическому суждению, поскольку ничто так не влияет на человеческое восприятие, как лицемерие другого человека. Перед зрителем возникает воплощение пластического идеала в лице артиста и подчёркивается другими родами танца, отличными от благородного и требующими участия артистов другого амплуа. И здесь прослеживается ещё одна важнейшая для того времени идея о стремлении искусства превзойти природу, облагородить её, снизить присущую ей характерность и приблизить к совершенству (Пинский, 2002, с. 429). Поэтому неслучайно такое внимание теоретиков и зрителей к складывающемуся в то время канону “danse noble”, отдельные черты которого сохраняются в балете до сегодняшнего времени.

В вопросе об эстетическом воспитании публики речь идёт о формировании особого типа зрителя эпохи Просвещения. В придворном театре, служившем практически единственным (за исключением возникавших в последней трети века крепостных театров, куда зрители также допускались бесплатно и только по приглашению владельцев), не существовало ни постоянных и случайных зрителей, ни потенциальной аудитории. Для придворной публики, особенно до 1760-х гг., представляемый на сцене спектакль имел такое же значение, как и факт причастности самого зрителя к совершаемому им действию (досуг императора или императрицы), который и делает посещение театра неотъемлемой частью церемониала. Так складывается систематическая потребность в театральных впечатлениях (Хренов, 2007, с. 68), и постепенно посещение театра становится обязательной принадлежностью придворного быта. Отсутствующих на представлении зрителей могла извинить лишь невозможность посетить спектакль по состоянию здоровья. Реакция зрителей в этом театре также строго регламентирована, в ней полностью отсутствует элемент стихийности или катарктического (от термина «катарсис», известного со времён Античности) проявления. Однако критерием оценки спектакля становится реакция единственного зрителя, которая фиксируется в документах и прессе (обычно в Санкт-Петербургских ведомостях) – самой императрицы. Лишь со временем церемониал двора снижает тенденцию необходимости её присутствия в театре – изначально спектакль не начинался, если в зале не присутствовала она (Елизавета Петровна) лично, затем её отсутствие могло компенсироваться присутствием в театре великого князя Петра Фёдоровича, ещё позднее – великой княгини Екатерины Алексеевны, наконец, в 1749 г. допускается представление без августейшей фамилии, а только с присутствием в зале иностранных посланников.

Реакция на спектакль придворного зрителя балетного театра в этот первоначальный период сама по себе не предполагает каких-либо сильных впечатлений и даже ожиданий от представления. Сама постановка воспитывает зрителя, апеллирует к его способностям поразиться и восхититься увиденным – отсюда вырастает такое внимание к поражающим глаз эффектам, машинерии, костюмам, совершенству и единству исполнения одновременно находящихся на сцене артистов. В этих условиях не остаётся незамеченным любое театральное стилистическое новшество, вводимое новым балетмейстером, и развитие балетного искусства движется, несмотря на стилистическое разнообразие, быстрыми темпами.

Сопоставление с ситуацией XIX века выявляет изменения и в отношениях балетного театра со зрителями – со временем реакция публики на премьеру или возобновлённый спектакль становится главным критерием успеха, независимо от того, что её вызвало – выступление знаменитого артиста, красота самой постановки, слаженность действий кордебалета или даже занимательность литературного источника, – она фиксируется в прессе и сформировавшейся к тому времени критике, фигура же императора приобретает почти исключительно функцию «дарителя», от лица которого балетмейстер или исполнитель удостоивается подарков, однако его мнение перестаёт быть решающим. «Носителем общественного мнения» (Хренов, 2007, с. 117) к тому времени становится постоянная балетная публика.

## Заключение

В отечественном театроведении XVIII век был и остаётся одной из самых противоречивых эпох. Каждый исследователь, обращаясь к его материалам, всегда обнаруживает, с одной стороны, распространённое мнение о всеохватном объёме уже созданных работ, как будто не оставляющих незатронутых тем и пространства для последующих исследований, с другой – степень определённого обобщения, присущего его изучению. Малая сохранность российских источников тех лет почти неизменно подразумевает привлечение к работе зарубежного материала и тем самым некоторую обобщённость исторического опыта. Однако в ходе работы над статьёй, посвящённой отечественной публике XVIII века и той роли, которая была отведена балетному

спектаклю в вопросе воспитания, наиболее существенном для того времени, его влиянии на сложение этического и эстетического идеала для современников, ставших первым поколением, чьё мировоззрение формировалось в ещё молодой Российской империи, неоднократно выявлялись противоречия, связанные с восприятием театрального процесса. В эпоху, когда до социологического исследования зрителя оставалось ещё почти два столетия, зарубежные теоретики и критики, обращаясь к любому из видов искусств, и прежде всего к театру, апеллируют к публике как высшей инстанции, единственной обладающей возможностью вынесения справедливой оценки. Балетный спектакль, хорошо ей знакомый и не нуждающийся в формировании своей аудитории, воспринимается ей в первую очередь не как эстетически прекрасное зрелище, а как место репрезентации таланта того или иного солиста, способного привлечь своим именем в театр. Сама история балетного театра в XVIII веке строится как поиск новых форм, смена идей и направлений, воплощаемых в наиболее ярких именах эпохи. В то же время исследование нами ситуации в российском театре приводит к противоположному выводу. За исключением реакции императора или императрицы на увиденное, балетный спектакль в России практически не предусматривает критического отношения к себе, выступая на правах полностью и безусловно принимаемого эстетического переживания, единственным требованием к которому становится достойная подготовка всех его составляющих (не только хорошая выученность и слаженность артистов, но и исправно работающая машинерия, смена и регулярное обновление внешнего оформления спектакля и костюмов). Череду ярких премьер, по-новому раскрывающих тот или иной аспект балетного искусства, характерная для зарубежного театра того времени и для дальнейшей истории отечественного, заменяется непрерывным протяжением балетных спектаклей, не всегда упоминаемых даже по названию (однако неизменно упоминается их новизна), призванных развить в российской публике способность выносить эстетические впечатления от просмотра (что и приводит к позднему формированию достаточно многочисленной группы театралов) и воспитывать её вкус в пластическом отношении, способный сохраняться в памяти на долгие годы и тем самым складывать представления современников о достойном поведении (в повседневной жизни) и красоте вообще (в сложении в сознании идеального образа). Театральный процесс в истории русского балетного театра века Просвещения сосредоточен не на закреплении открытий за конкретной постановкой, существенно отличающих её от ранее созданных, а на создании образного хореографического языка и закреплении его для создателей и зрителей во множестве сменяющих друг друга балетов. Процесс воспитания зрителя опирается на всестороннее его ознакомление с присущей балетному искусству образной системой, закладывающей в себе представление об обобщённом человеческом идеале (Дмитриевский, 2007, с. 94), сохраняющем свою привлекательность в жизни той эпохи. Исследователь, ограниченный, с одной стороны, не столь значительным числом зафиксированных свидетельств, с другой – отрывочностью исторического материала, воссоздаёт картину прошлого балетного театра в России с известной долей реконструктивности полученных в ходе проведённого анализа выводов (Корндорф, 2011, с. 535).

На наш взгляд, тема, охватывающая мировоззрение эпохи, представленное в одном из искусств, не может быть названа исследованной всесторонне без привлечения иных функций музыкального театра той поры, а также связи и взаимоотношений в вопросе воспитания балетом как невербальным искусством в его сопоставлении и связях с другими, прежде всего словесными, формами, являющимися без преувеличения основным вектором развития культуры эпохи Просвещения. Также необходимо отметить перспективы дальнейшего изучения балетной (и шире – театральной) публики в прошлом, в течение долгого времени остающейся одним из наименее изученных явлений в отечественном театроведении. Исследование театральной аудитории в её историческом развитии представляется особенно важным для современной ситуации, переживающей непростой период трансформации традиции со стилем мышления и восприятия, характерным для зрителя новейшего времени.

## Источники | References

1. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / пер. с англ. М.: Искусство, 1979.
2. Бецкой И. И. Краткое наставление, выбранное из лучших авторов с некоторыми физическими примечаниями о воспитании детей от рождения их до юношества. СПб.: При Императорской Академии наук, 1768.
3. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987.
4. Бокадорова Н. Ю. Опыт описания классического балета как семиотической системы // Язык и культура: факты и ценности: к 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. М.: Языки славянской культуры, 2001.
5. Букина Т. В. Проект Императорского Воспитательного дома И. И. Бецкого: у истоков «артпедагогики» // Вестник Герценовского университета. 2007. № 10 (48).
6. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: в 2 т. / предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского. Л. – М.: Теа-кино-печать, 1929. Т. I.
7. Годзина Н. С. Русское общество XVIII века и балетный театр // Старинные театры России. XVIII – первая четверть XIX в.: сб. науч. трудов ГЦТМ им. А. Бахрушина. М.: Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина, 1993.
8. Дзюба Т. А. О Вестрисе-отце // Советский балет. 1983. № 2.
9. Дидро Д. Парадокс об актёре / пер., вступ. ст. и примеч. К. Державина. Л. – М.: Искусство, 1938.

10. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
11. Иванов И. И. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. М.: Университетская типография, 1895.
12. Иванов О. В., Большаков Н. В., Дмитриевский В. Н., Дадамян Г. Г. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020.
13. Идеал воспитания дворянства в Европе: XVII-XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
14. Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. проф. А. В. Гулыги. М.: Чоро, 1994. Т. 5. Критика способности суждения.
15. Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
16. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
17. Никифорова Л. В. Визуальные медиа XVIII века: балет «Новые аргонавты» и празднование Чесменской победы в 1770 году // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 2 (32).
18. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / ред. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л. – М.: Искусство, 1965.
19. Пинский Л. М. Ренессанс. Барокко. Просвещение: статьи, лекции. М.: РГГУ, 2002.
20. Сиповская Н. В. Искусство к случаю // XVIII век: Ассамблея искусств: взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века: сб. статей. М.: Пинакотека, 2000.
21. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника, 1751-1761 / сост. Л. М. Старикова. М.: Наука, 2011. Вып. 3. Кн. 1.
22. Филановская Т. А. История хореографического образования в России. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020.
23. Фокин М. М. Новый балет // Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л. – М.: Искусство, 1962.
24. Хренов Н. А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007.
25. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935.
26. Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios. Joués en Russie Durant le XVIIIe siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. Genève: Imprimerie A. Kundig, 1945.

#### Информация об авторах | Author information



Ткачева Алина Александровна<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург



Alina Aleksandrovna Tkacheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Academy of Russian Ballet, St. Petersburg

<sup>1</sup> [tkacheva-aa@yandex.ru](mailto:tkacheva-aa@yandex.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.01.2025; опубликовано online (published online): 28.02.2025.

**Ключевые слова (keywords):** балетный театр XVIII века; воспитательная функция театра; русский театр XVIII века; балет и общество; ballet theater of the 18th century; educational function of the theater; Russian theater of the 18th century; ballet and society.