

Андрей ГАЛКИН

## КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

В 1890-х – НАЧАЛЕ 1900-х гг.: ТЕХНИКА И ЭСТЕТИКА

«Профессиональный танец никогда не оставался одинаковым, равным самому себе долгий отрезок времен <...>. Всякий яркий период в театре, всякий яркий талант приносят свой танец. Мы не говорим про окраску исполнения. Мы говорим про технические приемы, про свой профессиональный, новый язык, построенный на тех же основах классической грамоты, но для предшественника звучащий большой ересью»<sup>1</sup>. Приведенные слова принадлежат Л.Д. Блок, балетоведу и историку хореографии. В своей работе «Возникновение и развитие техники классического танца» Л.Д. Блок проследила развитие этого профессионального языка с древнейших времен и до первых десятилетий XX в. К сожалению, рубеж XIX и XX вв. – годы создания шедевров наследия русского академического балета – не был отделен от исследовательницы временной дистанцией, достаточной для того, чтобы проанализировать рассматриваемые явления с позиций историзма. От того характеристика данного периода в ее работе носит несколько суммарный и беглый характер. Между тем, техника и эстетика классического танца конкретной эпохи существенным образом влияет на содержание хореографических образов. Без уяснения характерных черт классики 1890-х – начала 1900-х гг. невозможно полностью понять,

какими были шедевры М.И. Петипа и Л.И. Иванова в пору их создания.

Сегодня упомянутое «белое пятно» в истории классики стало возможно ликвидировать благодаря публикации Гарвардским университетом хореографических нотаций ряда спектаклей классического наследия (в том числе, всех трех балетов П.И. Чайковского<sup>2</sup>). Эти нотации выполнены в начале XX в. в Мариинском театре с использованием системы записи танца В.И. Степанова, передающей не только лексический состав хореографии, но и особенности ее исполнения теми артистами, «с ног» которых осуществлялась запись.

В настоящей статье автором предпринята попытка объединить данные из нотаций с материалами, содержащимися в других источниках, и на основе этого сформулировать общую характеристику особенностей сольного и кордебалетного классического танца конца XIX – начала XX в.

В системе выразительных средств балетного театра обозначенного периода ведущее положение принадлежало сольному женскому классическому танцу. По примерным подсчетам историка балета В.М. Красовской, в постановках 1890-х – начала 1900-х гг. с участием балерины и солисток проходило до трех четвертей всех номеров<sup>3</sup>. Едва ли не большим был его «удельный вес»

<sup>1</sup> Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. М., 1987. С. 32.

<sup>2</sup> См.: Tchaikovsky, Petr Il'ich, 1840-1893. *Swan lake*. MS. (in the hand of Nikolai Sergeev?); [n.p.] 1905. 69s. (210p.) *Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue*. *Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov*: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810> (дата обращения: 27.02.2015); Tchaikovsky, Peter Il'ich, 1840-1893, composer. *Sleeping beauty* (Choreographic work: Petipa) [Спящая красавица]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript, undated. MS Thr 245 (204). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/48731881?n=10html> (дата обращения: 27.02.2015); Sergeev, Nikolai, 1876-1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888-1944* (inclusive), 1902-1931 (bulk). MS Thr 245 (197). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/45336942> (дата обращения: 27.02.2015).

<sup>3</sup> См.: Красовская В.М. Павлова. *Нижинский. Ваганова: три балетные повести*. М., 1999. С. 28.

## Pro memoria

и с содержательной точки зрения. Классические ансамбли, где в адажио, вариациях и кодах расцветали прихотливые комбинации движений, где экспонировались и разрабатывались хореографические темы, являлись средоточием танцевальной образности спектакля.

Техника и стилистика женского танца рассматриваемых десятилетий определялись перекрестным влиянием двух школ.

Основополагающее значение в Петербурге сохраняла «вторая русская» (по классификации Л.Д. Блок) школа<sup>4</sup>, которая вела свою родословную от французских исполнительских и педагогических традиций. В 1860-х – начале 1870-х гг. она вобрала и ассимилировала достижения гастролировавших в России виртуозок<sup>5</sup>; затем на протяжении почти полутора десятилетий самостоятельного развития кристаллизовала собственные технические и эстетические принципы. Во главу угла ставилась мягкость и грациозность танца, четкость работы ног. Внимание уделялось соблюдению правил *epaulement*<sup>6</sup>, работе корпуса и рук, выработке выносливости<sup>7</sup>.

В рассматриваемые десятилетия заветы второй русской школы хранили виднейшие отечественные педагоги – Х.П. Иогансон, Е.О. Вазем, Е.П. Соколова, П.А. Гердт, позднее – Н.Г. Легат. На сцене ее установки воплощал ряд выдающихся русских танцовщиц: Н.М. Горшенкова, В.И. Никитина, А.Х. Иогансон, К.М. Куличевская и др.

С середины 1880-х гг. женский танец попал под влияние итальянской школы. Танцовщицы-гастролерши принесли в Петербург новейшие достижения виртуозной техники и специфическую «чеканную» (по определению М.Ф. Кшесинской<sup>8</sup>)

исполнительскую манеру. Итальянский танец отличался от русско-французского резко очерченными линиями, несколько грубоватым рисунком движений. Меньше внимания уделялось работе корпуса и рук вообще<sup>9</sup>.

Участие итальянок в постановках Императорского балета позволило разнообразить лексику балеринских партий, до этого, по воспоминаниям А.В. Ширяева, отличавшуюся консерватизмом<sup>10</sup>. Их пример подтолкнул к техническому совершенствованию отечественных артисток. Все они, начиная с выпущенных из школы в конце 1880-х гг. М.Ф. Кшесинской и О.И. Преображенской, и заканчивая поколением, пришедшим в труппу на рубеже XIX – XX вв., много приобрели для себя, перенимая приемы итальянок и занимаясь у итальянских педагогов. Наконец, распространение новой техники в спектаклях способствовало обновлению преподавания в школе – по свидетельству Е.О. Вазем, с началом регулярных выступлений балерин-гастролерш педагоги стали уделять большее внимание разработке пальцевой техники учениц тогда как ранее упражнения на пальцах включались лишь в программу старших классов<sup>11</sup>. Упомянутое нововведение было произведено как раз вовремя: во второй половине 1880-х гг. русским танцовщицам подчас не хватало силы исполнить поставленное Петипа. Например, в балете «Приказ короля» (музыка А. Визентини, 1889 г.) в финале «*Pas des Etoiles*», когда участницы ансамбля должны были на пальцах разойтись в кулисы, многие из занятых в нем артисток спускались на полную стопу; в дивертисменте

<sup>4</sup> По периодизации Л.Д. Блок ей предшествовали «первая русская школа» (начало XIX в. – 1830-е гг.), связанная с педагогической деятельностью Ш.Л. Дидло и воплощавшая технические и эстетические установки балетного преромантизма, и «русский тальонизм» (конец 1830-х – 1840-е гг.), возникший под влиянием гастролей Марии Тальони и других звезд романтического балета.

<sup>5</sup> Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. С. 293–317.

<sup>6</sup> Повороты плеч и направление головы в позах (Ваганова А.Я. *Основы классического танца*. СПб, 2001. С. 32).

<sup>7</sup> Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. 1867–1884*. Л. М., 1937. С. 208–211.

<sup>8</sup> Кшесинская М.Ф. *Воспоминания*. М., 2005. С. 56.

<sup>9</sup> Волынский А.Л. *Книга ликований*. СПб., 2008. С. 210–211.

<sup>10</sup> Мариус Петипа. *Материалы. Воспоминания. Статьи*. Л., 1971. С. 267.

<sup>11</sup> Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра*. С. 207.

## Хореография

«Павлин» с трудом удерживали равновесие в позах во время групп<sup>12</sup>.

Взаимное проникновение итальянских и русских традиций было обусловлено двойственностью требований, предъявлявшихся к исполнительницам балетмейстерами. Петипа «в теории» до конца жизни оставался приверженцем французской школы. В одном из позднейших интервью он обвинял в упадке балета увлекавшихся акробатическими трюками итальянцев, параллельно утверждая, что в танце должны господствовать пластика и красота<sup>13</sup>. Образцом грации и «прелести», которыми должны обладать танцовщицы, Петипа назвал в мемуарах Е.П. Соколову<sup>14</sup> – представительницу второй русской школы, доведшую до предела заложённые в ней французские тенденции к картинности позировок и движений. В то же время, балетмейстером была востребована новейшая виртуозность. Он и в 1870-х гг., задолго до появления итальянок, выдвинул на ведущее положение в труппе танцовщицу-инструменталистку Е.О. Вазем<sup>15</sup>, сочинив для нее, в том числе, такие шедевры классической хореографии как *Grand pas* теней в «Баядерке» и *Grand pas* в обновленной «Пахите». В 1890-е – начале 1900-х гг. Петипа, по свидетельству А.В. Ширяева, способствовал переработке технических достижений итальянок применительно к нормам эстетики классического танца<sup>16</sup>. Сочетания виртуозности с благородной классической манерой танца требовала также хореография Л.И. Иванова. В сотрудничестве с русскими балетмейстерами приобрела мягкость и эластичность пластика Карлотта Брианца<sup>17</sup>, отошли от акробатизма

Вирджиния Цукки и Пьерина Леньяни<sup>18</sup>.

Русско-итальянский классический танец конца XIX – начала XX вв. мы можем хорошо представить себе, во-первых, по хореографическим нотациям балетов, зафиксированным его биомеханику, и, во-вторых, благодаря многочисленным фотографиям танцовщиц, запечатлевшим особенности исполнительского стиля.

В рассматриваемый период лексический багаж сольного женского танца был весьма солиден. Наряду с развитой пальцевой техникой, он включал различные виды вращений, прыжки (*cabriole*, большое и малое *pas de chat*, *saut de basque*, разные типы *jete* и *sissonne* и т. д.), заноски<sup>19</sup>. Его почти мужская виртуозность умерялась особенностями эстетики и стилистики движений.

При изучении нотаций обращает на себя внимание преобладание *attitudes* и *demi-attitudes* над *arabesques*. Возможно, именно им обязан своим происхождением эпитет «растительный», постоянно применявшийся к женскому танцу А.Л. Волынским: обилие изогнутых линий в позах и движениях (нужно учесть, что положения ног «наверху» дополнялись старинными позициями рук), действительно, вызывает ассоциацию с прихотливым растительным узором.

Большие позы делались на 90 градусов. Система записи танца В.И. Степанова, правда, предусматривает возможность фиксации амплитуды в 135 градусов, но реально в текстах абсолютно преобладают 90. Это являлось принципиальной установкой, не зависящей от возможностей конкретных исполнительниц. Утрированный шаг, свойственный итальянской школе,

<sup>12</sup> Скальковский К.А. Статьи о балете: 1868 – 1905. СПб., 2012. С. 231.

<sup>13</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 123.

<sup>14</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 59.

<sup>15</sup> Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М., 1963. С. 409.

<sup>16</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 267–268.

<sup>17</sup> Худков С.Н. История танцев, Пг, 1918, ч. 4. С. 129.

<sup>18</sup> Волынский А.Л. Книга ликований. С. 211.

<sup>19</sup> Удар одной ноги о другую (Ваганова А.Я. Основы классического танца. С. 130).

критиковал в середине 1890-х гг. Петипа<sup>20</sup>. Н.Г. Легат много позже, в эмиграции, запрещал своим ученицам поднимать ноги выше, говоря, что подобное уместно в цирке или кафешантане, но не в танцевальном классе<sup>21</sup>. Амплитуда в 90 градусов не была сугубо технической подробностью, она придавала движениям специфический образный оттенок. При подъеме ноги на такую высоту поза приобретает наиболее схематизированный (по терминологии Л.Д. Блок<sup>22</sup>) и отвлеченный характер: достигшая горизонтали линия ноги одинаково лишена устремленности вверх и вниз, тело как бы балансирует в положении равновесия.

Руки в рассматриваемый период еще не несли осознанной выразительной нагрузки. На фотографиях солисток часто можно увидеть сочетание классического *ras* с совершенно произвольным, бытовым их положением. Даже с поправкой на то, что фотографии делались в студии, они все равно свидетельствуют, как минимум, о том, что определенная работа рук не считалась неотъемлемой составляющей движения в целом. Дряблость, сентиментальность и жеманность рук в «старой» классике критиковал в 1920-х гг. А.А. Гвоздев<sup>23</sup>. Существовала и ровно обратная тенденция к чрезмерно строгому, безжизненному соблюдению формальных позиций (об этом писали М.М. Фокин<sup>24</sup> и Ф.В. Лопухов<sup>25</sup>).

Совокупность отмеченных черт формировала облик женского танца 1890-х – первой половины 1900-х гг. Утратив романтическую отрешенность от земли, устремленность вдаль и ввысь, он еще не приобрел ни той загадочной недосказанности, которые принесут



М.И. Петипа.  
Фото с дарственной  
надписью А. Вагановой.  
14 февраля 1898 г.

исполнительницы начала XX в., ни собранности и единства линий (обобщенности, по терминологии Л.Д. Блок), которые даст школа А.Я. Вагановой. Доступной ему образной сферой была земная женственность, чьи разнообразные проявления – от грациозного лукавства до парадного «бального» блеска, от трогательной девичьей беззащитности до торжественной «взрослой» лирики – он раскрывал в граненом чередовании виртуозных пассажей, в прихотливой игре изогнутых линий и умиротворенном покое больших поз.

Более сложным в конце XIX – начале XX вв. было состояние мужского классического танца. Мужское исполнительство XIX в. не претерпело таких же кардинальных перемен, какие принесла женскому танцу реформа Тальони. Связь с прошлым проявлялась в нем непосредственное, потому для уяснения его картины в 1890-х – начале 1900-х гг. уместно обратиться к более ранним этапам истории. На рубеже XVIII – XIX вв. сложились исполнительские

<sup>20</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 123.

<sup>21</sup> Тихонова Н.А. Девушка в синем. М., 1992. С. 110.

<sup>22</sup> Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. С. 25–26.

<sup>23</sup> Гвоздев А.А. Театральная критика. Л., 1987. С. 220.

<sup>24</sup> Фокин М.М. Против течения. С. 321.

<sup>25</sup> Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 170–171.

## Хореография

каноны преромантизма. Ученик Ш.Л. Дидло – А.П. Глушковский – выделил три существовавших на тот момент амплуа: серьезное, деми-характерное и комическое.

Танцы серьезного жанра шли в размеренном темпе и строились на плавной смене поз, лишь изредка перебивавшейся отдельными виртуозными движениями. Деми-характерный танец состоял из мелких грациозных *pas* и вращений, исполнялся в быстром темпе. Комический основывался на прыжках и воздушных вращениях<sup>26</sup>. В первой четверти XIX в. главенствовало деми-характерное амплуа, именно его представляли «боги танца» эпохи преромантизма – О. Вестрис и Л. Дюпор. Романтизм восстановил в правах серьезный (или благородный) жанр<sup>27</sup>. Но если женскому танцу новая пальцевая техника открыла дорогу к ранее недостижимым вершинам виртуозности, то мужской так и остался в сфере «аттitudов» и отдельных танцевальных фрагментов.

С 1830-х гг. во французском балете партии главных героев стали преимущественно игровыми, танец свелся к поддержкам партнерши в адажио, немногочисленным сольным вариациям и кодам. Эта традиция вместе с репертуаром М. Тальони и, затем, Ж. Перро была перенесена на петербургскую сцену и вошла составной частью в поэтику балетного академизма. *Jeune premier* – протагонист в постановках М. Петипа и Л.И. Иванова – галантный кавалер, сопровождающий даму и «помогающий» ей в танцах.

В 1890-е – начале 1900-х гг. виднейшим представителем такого амплуа в петербургской труппе

оставался П.А. Гердт, задававший стандарт сценического поведения другим исполнителям центральных партий. Распространенное представление о нем как об исключительно мимическом «возрастном» актере не совсем верно. И на исходе четвертого десятка лет службы он при необходимости танцевал – например, в партии Таора в возобновленной в 1898 г. «Дочери фараона»<sup>28</sup>. Правда, количество танцев было крайне невелико, но объяснить это исключительно возрастом Гердта невозможно: сочиняя главные мужские партии в «Синей бороде», «Раймонде» и «Волшебном зеркале» для другого танцовщика – С.Г. Легата, Петипа все равно сводил хореографические соло героя к минимуму.

Отсутствие развернутых самостоятельных выступлений компенсировалось пластичностью всего сценического поведения. А.Н. Бенуа оставил в воспоминаниях подробное описание игровой техники П.А. Гердта – условной, размеренной, основанной на укрупненном жесте и точном расчете зрительного восприятия каждого движения в масштабе сцены<sup>29</sup>. Исполняя свои роли, артист не погружался в сценическое действие, все время сохраняя «внешний» контроль над происходящим (Т.П. Карсавина писала, как на ее дебютном выступлении в «Корсаре» игравший Конрада П.А. Гердт хвалил ее за удачный танец во время ««страстного» объятья» в сцене в гроте<sup>30</sup>; интересно сопоставить это свидетельство с воспоминаниями Е.О. Вазем о первом петербургском Конраде – Петипа, в том же эпизоде совершенно забывавшемся и шокировавшим свою партнершу натуралистическим изображением



А. Павлова

<sup>26</sup> Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л. – М., 1940. С. 164.

<sup>27</sup> Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Преромантизм. Л., 1983. С. 398.

<sup>28</sup> Плещеев А.А. Наш балет (1673 – 1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. СПб., 1899. С. 461.

<sup>29</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги первая, вторая, третья. М., 1980. С. 468–469.

<sup>30</sup> Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1971. С. 166.



## Pro memoria

любовной страсти<sup>31</sup>). Актерская манера Гердта, которая в своей далекой основе имела пластику актеров и танцовщиков классицизма, и к тому же обогащенная эффектными приемами из арсенала романтического театра, приближалась скорее к «полутанцу», чем к пантомиме в узком смысле слова.

Танцевальным было и поведение кавалера в адажио – этому есть весьма любопытное, хотя и косвенное свидетельство Б.Ф. Нижинской. Увидев своего брата, исполняющего *Pas de deux* в школьном спектакле, она поразились тому, что, поддерживая партнершу, он в то же время отчетливо проводил в дуэте собственную пластическую линию<sup>32</sup>. Юный воспитанник, конечно, следовал указаниям своих педагогов – это дает нам право распространить ее описание на адажио рассматриваемых десятилетий в целом.

Картинность и размеренность движения переносились также в сольный танец. Б.Ф. Нижинская оставила описание выступления М.М. Фокина (в исполнительстве – правоверного академика) в партии Голубой птицы. Отдельные разделы разделялись паузами-остановками, что давало четкое разделение каждой танцевальной фразы на законченные и совершенные по форме составляющие<sup>33</sup>.

Приподнятая театральность, преувеличенная галантность манер, декоративность жеста делали героев постановок 1890-х – первой половины 1900-х гг. уточненными и рафинированными юношами из сказки. Мужественность оставалась несвойственной их образам краской (что спустя десятилетия родило негативные определения – «женственный» и «бисексуальный»

у А.Л. Волынского<sup>34</sup> или «андрогинный» у И.И. Соллертинского<sup>35</sup>).

Сфера динамичной танцевальной виртуозности принадлежала в конце XIX – начале XX вв. танцовщикам деми-классического амплуа. Эта традиция тоже восходила к романтическому балету (собственно, к практике Ж. Перро – легендарного «Зефира с крыльями летучей мыши»). В рассматриваемые нами годы она была представлена на петербургской сцене в двух разновидностях: русско-французской (ее воплощали отечественные исполнители – А.А. Горский, Н.Г. Легат, Г.Г. Кякшт) и итальянской (принесенной Э.Ц. Чекетти). В области техники здесь существовало такое же различие, как и в женском танце, но в постановочной практике применительно к классике оно практически не учитывалось. Для Э.Ц. Чекетти, имевшего в репертуаре гротескного Гелазуиса («Царь Кандавл») и драматического Дьяволино («Катарина»), Петипа сочинил партию заколдованного принца – Голубой птицы<sup>36</sup>; позднее в ней выступали Г.Г. Кякшт и Н.Г. Легат. И Г.Г. Кякшт, и А.А. Горский, наряду с комическими партиями арлекинов, сатиров, фавнов, танцевали в лирическом *Pas de trois* в «Лебедином озере»<sup>37</sup>. Знаменитая вариация четырех кавалеров в *Grand pas hongrois* в «Раймонде» объединяла чистого классика С.Г. Легата, деми-классиков Н.Г. Легата и Г.Г. Кякшта с тяготившим к комедийному гротеску А.А. Горским<sup>38</sup>.

Сохранившиеся в нотациях записи мужских соло показывают широкое использованием в них заносок и вообще такой лексики, которую сегодня принято ассоциировать с датской школой. Это следует

<sup>31</sup> Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра*. С. 116.

<sup>32</sup> Нижинская Б.Ф. *Ранние воспоминания*: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1. М., 1999. С. 112.

<sup>33</sup> Нижинская Б.Ф. *Ранние воспоминания*: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1. С. 283.

<sup>34</sup> Волынский А.Л. *Книга ликований*. С. 186–187.

<sup>35</sup> Соллертинский И.И. *Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма, // История советского театра: Очерки развития. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. Л., 1933. Т. 1. С. 328.*

<sup>36</sup> *Ежегодник императорских театров. Сезон 1890–1891 гг. СПб, 1892. С. 149.*

<sup>37</sup> *Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. (пятый год издания). СПб, 1896. С. 206.*

<sup>38</sup> Плещеев А.А. *Наш балет (1673–1899)*. С. 445.

<sup>39</sup> Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. С. 311.

<sup>40</sup> Фокин М.М. *Против течения*. С. 127.

<sup>41</sup> Красовская В.М. *Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики*. Л., 1972, Т. 2. С. 13.

## Хореография

объяснить, очевидно, заимствованием Петипа (засвидетельствованным современниками) комбинаций из класса Х.П. Иогансона, ученика А. Бурнонвиля. Резвая беглость виртуозных пассажей соединялась здесь с «жеманной и гибкой» исполнительской манерой (определение Л.Д. Блок<sup>39</sup>).

И мужской, и женский сольный танец были очень индивидуальны, каждый артист привносил в хореографический текст много «своего». Фокин впоследствии вспоминал о том, что артисты часто заменяли поставленные балетмейстером движения на более удающиеся им<sup>40</sup>. О.И. Преображенская говорила о своем обыкновении импровизировать при бисировании<sup>41</sup>. А.П. Павлова писала о необходимости для танцовщицы-солистки разнообразить свои позы в группах<sup>42</sup>. Сам Петипа в отзыве на книгу В.И. Степанова о системе записи танца упоминал о зависимости выступления танцовщицы от ее возможностей и манеры<sup>43</sup>. Вероятно, данной особенностью исполнительской практики объясняется тот факт, что в нотациях балетов чаще всего полностью записаны только движения ног, для корпуса и рук даны лишь отдельные указания – важным считалось зафиксировать «схему» танца, на материале которой репетитор и танцовщики возведут целое его здание. Притом, разрешение вариантов в частностях не означало возможности любых замен: когда та же А.П. Павлова искажила вариацию феи Кандид в прологе «Спящей красавицы», это вызвало возмущение Петипа, который вёл репетицию<sup>44</sup>. Речь шла именно о развитии предложенной балетмейстером пластической

идеи, о расцветивании ее новыми оттенками.

Кордебалетный классический танец на рубеже XIX – XX вв., в противоположность сольному, был относительно прост по технике. Его основным выразительным средством был рисунок, достигавший большой сложности и разнообразия. Балетмейстер и знаток наследия Ю.П. Бурлака, сопоставляя *Grand pas* «Оживленный сад» из балета «Корсар» в постановке Петипа с современными его редакциями, отмечает в качестве характерной особенности оригинала насыщенность перестроений при простоте их лексической наполненности<sup>45</sup>. Виртуозное владение балетмейстеров рисунком видно и по записям массовых номеров в хореографических нотациях. Так, в прологе «Спящей красавицы» небольшой вальс, предшествующий *Grand pas d'ensemble*, насчитывал пять групп. Следующее за ним массовое адажио – шесть. Пейзанский вальс первого акта и адажио принцессы Авроры, принцев-женихов, фрейлин и пажей – по девять. Антре в *Grand pas* нерид – четыре, адажио – восемь<sup>46</sup>. В «Щелкунчике» Иванова по девять групп включали оба кордебалетных вальса<sup>47</sup>, а «Сельский вальс» в первой картине «Лебединого озера» – восемь групп<sup>48</sup>. Массовое адажио *grand pas* в «Пахите» (редакция, шедшая в Мариинском театре на рубеже XIX – XX вв.) состояло из семи групп<sup>49</sup>; адажио *Pas des Corbeilles* в «Эсмеральде» – из шести<sup>50</sup>.

Живописное начало в группировке массы отсутствовало, построения и переходы подчинялись условной геометрии прямых и изломанных линий, полукругов

<sup>39</sup> Павлова А.П. Несколько страничек из моей жизни. (Воспоминания балерины Анны Павловой). // Солнце России, 1912, № 122 (23). С. 15.

<sup>43</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 121.

<sup>44</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 240.

<sup>45</sup> Адольф Адан. Корсар. Балет в 3 действиях с эпилогом. Буклет к спектаклю Большого театра, М., 2007. С. 45.

<sup>46</sup> Sergeev, Nikolai, 1876–1951. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk). MS Thr 245 (117). Pagni, Cesare. Esmerelda. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962622?buttons=y&data обращения: 27.02.2015>; Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840–1893, composer. *Sleeping beauty* (Choreographic work: Petipa) [Спящая красавица]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript, undated. MS Thr 245 (204). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/48731881?n=10html&data обращения: 27.02.2015>.

<sup>47</sup> Sergeev, Nikolai, 1876–1951. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk). MS Thr 245 (197). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/45336942&data обращения: 27.02.2015>.



и кругов. По воспоминаниям Т.П. Карсавиной, кордебалетные артисты выстраивались в рассматриваемый нами период плотнее, чем стало принято позднее – так, что зритель воспринимал не каждого исполнителя в отдельности, а линию в ее целостности<sup>51</sup>. Горизонтальный узор таких линий инкрустировался одинаковым реквизитом: гирляндами, букетами и корзинами цветов, жезлами и т. п. Выход в вертикаль давали построения, в которых часть артистов опускалась на колено или ложилась на сцену, тогда как другие поднимались на табуреты.

Решение массовых номеров преимущественно средствами рисунка объяснялось, конечно, менее развитой техникой кордебалета. Но, в то же время, оно вносило в спектакли специфический контраст: виртуозному индивидуализированному хореографическому концертированию солистов противопоставлялась намеренная унифицированность, геометрическая образность массы.

Таким образом, классический танец на петербургской сцене 1890-х – начала 1900-х гг., действительно, являлся «профессиональным языком» своего времени. Присущие ему специфические черты полностью отвечали задаче создания на сцене фантастического праздничного зрелища, где в пышном орнаментальном обрамлении выступали неправдоподобно благородные и утонченные персонажи: женственные и грациозные героини, статные рыцари и принцы, изящные и ловкие юноши. Это был совершенно особый мир искусства *Fin de siècle*, переносивший зрителя в мифологизированную реальность, дававший возможность отвлечься от тревог текущей за стенами театра жизни и погрузиться в иллюзорную гармонию волшебной сказки. Форма, в которую облекались ее образы в классических танцевальных номерах, идеально соответствовала содержанию. Это определило созвучность хореографических произведений запросам эпохи. Это же обусловило их неизбежную пластическую трансформацию в новых исторических условиях.

Т. Карсавина

<sup>48</sup> Tchaikovskii, Petr Il'ich, 1840–1893. *Swan lake. MS. (in the hand of Nikolai Sergeev?)*; [n.p.] 1905. 69s. (210p.) *Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue. Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810> (дата обращения: 27.02.2015).

<sup>49</sup> Sergeev, Nikolai, 1876–1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk).* MS Thr 245 (28). Deldevez, Édouard. *Paquita (Choreographic work).* Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962625?buttons=y> (дата обращения: 27.02.2015).

<sup>50</sup> Sergeev, Nikolai, 1876–1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk).* MS Thr 245 (117). Pagni, Cesare. *Esmerelda.* Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962622?buttons=y> (дата обращения: 27.02.2015).

<sup>51</sup> Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 312.