

## *Pas de deux a trois:* К ВОПРОСУ ОБ ОДНОЙ ИЗ ЗАГАДОК первой петербургской постановки «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА»

17 февраля 1894 года в Мариинском театре, в концерте «В память П.И.Чайковского», была впервые показана 2-я картина «Лебединого озера» (далее – ЛО) в постановке Л.И.Иванова.<sup>1</sup> В оригинальной версии адажио *Grand pas des cygnes* участвовали три героя Одетта, Зигфрид и оруженосец Бенно.<sup>2</sup> Один из рецензентов премьеры метко назвал этот номер *Pas de deux a trios*.<sup>3</sup>

В балетоведческой литературе введение второго кавалера объяснялось, как правило, почтенным возрастом исполнителя партии Зигфрида – П.А.Гердта. В 1894 году ему исполнилось 50 лет, и он, как считалось, уже не мог выполнять сложные поддержки.

Изучение авторского варианта номера, записанного в начале XX века по системе записи танца В.И.Степанова,<sup>4</sup> заставляет отказаться от этого взгляда. «Белое адажио» в постановке Иванова не включало виртуозных поддержек. Более того, там, где поддержки были относительно сложнее (во 2-й и 3-й частях), партнером Одетты выступал Зигфрид. Бенно был задействован в 1-й и последней частях, где приемы дуэта ограничивались обводками и поддержкой балерины в партнерных позах. Основную нагрузку партнерства нес на себе именно Зигфрид.

С другой стороны, в 1890-е годы репертуар Гердта включал немало партий, в которых он выступал партнером балерины один, без помощи другого танцовщика. В сезон 1893/94 года на него были поставлены партии принца Шармана в «Золушке», в том числе, *Grand pas* с Золушкой и двумя ее сестрами,<sup>5</sup> Франца в «Коппелии», в том числе *Pas de deux* со Сванильдой,<sup>6</sup> позднее – партии Яромира в «Младе» (возобновление 1896 г.),<sup>7</sup> Иоритомо в «Дочери микадо» (1897 г.),<sup>8</sup> включавшие дуэты с героинями. В 4-й картине ЛО у Зигфрида – Гердта также был дуэт с Одеттой, исполнявшийся без участия Бенно.<sup>9</sup>

Все это однозначно доказывает: если бы Иванов хотел поставить во 2-й картине «чистый» дуэт – он бы смог это сделать. Следовательно, решение номера в форме трио имело иные причины, установить которые поможет рас-

смотрение его в контексте всей постановочной практики петербургского балета конца XIX – начала XX века.

Классические ансамбли, в которых главным героям «помогали» или заменяли их другие персонажи, встречались в почти каждом из шедших тогда балетов. В *Pas de six*, введенном Петипа в 3-ю картину «Эсмеральды» мужскую партию исполнял Гренгуар, хотя содержанием ансамбля являлись переживания героини, вызванные женитьбой Феба. В *Grand pas* 2-го акта «Спящей красавицы» партнершей Авроры-нерейды, наряду с принцем Дезире, была фея Сирени (балерина исполняла адажио, опираясь на ее жезл). В «Царе Кандавле» (возобновление 1891 г.) *Pas de Venus* с Низией танцевал появившийся только в нем Гелазий.<sup>10</sup> Во 2-м акте «Тщетной предосторожности» (возобновление 1894 г.)<sup>11</sup> и в 3-м акте «Синей бороды»<sup>12</sup> партнерами героинь в *Pas de deux* выступали безымянные солисты. В *Pas d'action* 2-го акта «Раймонды» кавалером героини был, главным образом, один из трубадуров, тогда как с Абдерахманом она взаимодействовала в основном мимически. В 3-м акте «Волшебного зеркала» с принцессой-Метеором танцевал Зефир.<sup>13</sup>

Адажио *Grand pas de cygnes* выделялось тем, что в нем 3-й участник не был просто солистом или условным персонажем типа Зефира, и, в то же время, его включение в ансамбль не имело сюжетной мотивировки, как в случаях с феями Сирени, Гренгуаром и трубадуром. Но и в этом отношении он имел аналог – *Pas d'action* Драгиниатцы, Калькабрино, Сигалы и контрабандиста Робена во 2-м акте «Калькабрино». Содержанием номера являлось соблазнение Калькабрино Драгиниатцей и ревность Сигалы.<sup>14</sup> Хореографически же он настолько сводился к дуэту Драгиниатцы и Робена, что исполнявшая балет М.Ф.Кшесинская в мемуарах вспомнила лишь Чекетти – Робена, как если бы речь шла о *pas de deux*.<sup>15</sup>

Введение дополнительных партнеров балерины являлось частным проявлением общей тенденции, прослеживающейся в постановках конца XIX – начала XX века. В них было мало дуэтов

главных героев и вообще дуэтных номеров без участия дополнительных персонажей.

Причины этого крылись, скорее всего, в состоянии техники дуэтного танца. Дуэт конца XIX века еще не знал виртуозных воздушных поддержек. Максимально возможным подъемом танцовщицы была посадка ее на грудь или на плечо кавалера.<sup>16</sup> Преобладали же партерные поддержки. Артист балета М.М.Михайлов, в молодости заставший основные балеты наследия в оригинальном виде, вспоминал, что адажио в них состояли, главным образом, из больших поз, изредка включая пируэты и невысокие подъемы.<sup>17</sup> Хореографические нотации, описания адажио и фотографии свидетельствуют также о применении пероносов балерины партнером, групп, в которых танцовщица откидывалась на руки кавалера, рыбок (см., например, фотографию А.П.Павловой и Г.Г.Кякшта в «Наяде и рыбаке»),<sup>18</sup> поддержек, в которых партнерша прилегалась на бедро партнера (см., например, фотографию Леньяни и С.Легата в «Камарго»).<sup>19</sup> По воспоминаниям Н.Легата, уже в конце 1880-х годов практиковались прыжки танцовщицы с разбегу в руки партнера.<sup>20</sup> Но даже при наличии этих приемов, лексика дуэта все равно оставалась достаточно ограниченной. Построение ее средствами серии адажио внутри спектакля неизбежно привело бы к их однообразию, потому балетмейстеры разными способами избегали «чистого» дуэта.

В числе таких способов было внесение в танцевальный эпизод действенного начала. В оригинальных постановках Петипа игровые моменты встречались очень часто. Даже свадебное адажио принцессы Авроры и принца Дезире в «Спящей красавице» включало мимические реплики героев.<sup>21</sup> Но сквозное проведение действенных мотивов плохо сочеталось с техникой дуэтного танца: в поддержках кавалер почти неизменно оказывался позади балерины, что перекрывало возможность их взаимодействия. Для того чтобы преодолеть это противоречие балетмейстеры разделяли техническую и «содержатель-

ную» составляющую партнерства, поручая первую не герою, взаимодействующему с героиней, а другому танцовщику. Персонажем подобного плана являлся и Бенно в ивановской постановке 2-ой картины ЛО. Передача ему части поддержек в буквальном смысле слова «развязывала руки» Зигфриду – позволяла ему вести в рамках адажио собственную игровую и пластическую линию.

Решением обозначенной задачи значение партии второго кавалера, однако, не исчерпывалось.

Его участие было оправдано логикой хореографического прочтения Ивановым музыки номера.<sup>22</sup> У Чайковского в первых трех частях *Pas d'action* (так названо адажио в авторской редакции партитуры) мелодию ведет солирующая скрипка, в 4-й части к ней присоединяется виолончель. Иванов в соответствии с этим построил адажио на переходе от инструментального танца балерины при поддержке партнера – к любовному дуэту. Музыка трех последних частей номера позволяла воплотить

этот ход чисто хореографически. Во 2-й и 3-й частях виртуозным пассажем скрипки отвечал столь же виртуозный танец балерины; кавалер здесь действительно лишь формально помогал партнерше. В последней части балеринская партия была менее насыщена лексически: Одетта останавливалась в больших позах, принц то поддерживал ее, то неспешно поворачивал, как бы любясь своей возлюбленной.

Музыка 1-й части номера не давала возможность сделать танец балерины таким же виртуозным, каким он был в средних разделах. Она диктовала балетмейстеру размеренную смену больших поз и медленных вращений. Требуемый контраст с 4-й частью обеспечивало здесь как раз присутствие дополнительного персонажа. Оно «снижало» со сцены отпечаток интимности, позволяло Одетте «сохранять дистанцию» по отношению к принцу. Переходя от кавалера к кавалеру, балерина продолжала собственный танец; на данном этапе адажио оба партнера были для нее равны.

Вся композиция в целом, основанная на смене трио «инструментального адажио», его – любовным дуэтом, и завершающаяся возвращением третьего участника, имела сюжетную логику. Общение Одетты и Зигфрида начиналось в присутствии Бенно. Затем они оставались наедине, происходило чудо пробуждения любви: Одетта пластически «оттаивала», ее танец начинал светиться теплом и нежностью. После этой метаморфозы в отношениях героев Бенно вновь присоединялся к ним – действие переключалось во внешний план, влюбленные Одетта и Зигфрид возвращались в реальность.

Таким образом, введение в адажио *Grand pas des cygnes* Бенно не было вынужденной уступкой Иванова случайным обстоятельствам. Оно имело собственную хореографическую и драматургическую логику и еще раз демонстрировало присущее ему умение наполнять сложившиеся приемы внутренним смыслом, использовать их как естественное средство выражения содержания эпизода.

Андрей ГАЛКИН

#### Примечания

1. Ежегодник императорских театров. Сезон 1893 – 1894 гг. – СПб: Типография императорских театров, 1895. – С. 253. (Далее при ссылках на «Ежегодник...» – ЕИТ с указанием лет).
2. Там же, с. 209.
3. Wiley R.J. Tchaikovsky's ballets. *Swan lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. – Oxford: Clarendon Press, 1985. – P. 263.
4. 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>, свободный. – Загл. с экрана. (Далее при ссылках – Хореографическая нотация балета «Лебединое озеро»).
5. ЕИТ 1893/94. – С. 244.
6. Там же, с. 252.
7. ЕИТ 1896/97. – С. 236.
8. ЕИТ 1897/98. – С. 244, 250.
9. Хореографическая нотация балета «Лебединое озеро».
10. ЕИТ 1891/92. – С. 168.
11. ЕИТ 1894/95. – С. 198.
12. ЕИТ 1896/97. – С. 257.
13. ЕИТ 1903/04. – С. 117.
14. Юзенков С.Б. Калькабрино (1891). // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. – Владимир: Фолиант, 2006. – С. 207 – 217. – С. 213 – 214.
15. Кшесинская М.Ф. Воспоминания. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – С. 56.
16. Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности. – М.: Искусство, 1971. – С. 30.
17. Михайлов М.М. Молодые годы ленинградского балета. – Л.: Искусство, 1978. – С. 97.
18. В сб. Мариус Петипа.
19. ЕИТ 1900/01. – С. 185.
20. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – С. 76.
21. 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=10>, свободный. – Загл. с экрана.

22. Описывается по хореографической нотации балета «Лебединое озеро».

**Ключевые слова:** Лебединое озеро, Лев Иванов, Мариус Петипа, петербургский балет конца XIX – начала XX века, система записи танца В.И. Степанова.

**Key words:** The Swan Lake ballet, Lev Ivanov, Marius Petipa, St. Petersburg's ballet of 1890 – 1900, Stepanov dance notation system.

**Краткая аннотация на статью:** Статья посвящена адажио *Grandpasdescygnés* из второй картины балета «Лебединое озеро». Автор анализирует постановку Л.И. Иванова, основываясь на материале хореографической нотации балета, выполненной по системе записи танца В.И. Степанова в начале XX века. Оригинальная хореография рассматривается в контексте всей постановочной практики петербургского балета 1890-х – начала 1900-х годов.

**Summary of article:** The article «Pas de deux a trois: Revisiting the mysteries of the first St. Petersburg direction of the "Swan Lake" ballet» is about *adagio Grand pas des cygnes* from 2nd scene of The Swan Lake ballet. The author analyses Lev Ivanov's production in the basis of the Stepanov dance notation score (made in the beginning of XX century). The original choreography is analyzed in the context of practice of St. Petersburg's ballet of 1890 – 1900.

**Коротко об авторе:** Галкин Андрей Сергеевич, балетный критик, аспирант Московской государственной академии хореографии (Научный руководитель – Е.П. Белова – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ).

E-mail: An\_g\_asp@bk.ru

**About the author:** Andrey Galkin – ballet critic, postgraduate student of Bolshoi Ballet Academy (Academic advisor – Ekaterina Belova, PhD – art criticism, professor of department of choreography and art criticism).

E-mail: An\_g\_asp@bk.ru