

Техника женского КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Вторая половина XIX века – сложная и противоречивая эпоха в истории русского балетного театра. И всё же русский балет в своем развитии шел собственным путем, вырабатывая новое, опираясь на старое. Он не уступил ничего из средств собственной хореографической выразительности. Симфонизм балетной музыки и хореографии решительно обновил музыкальную драматургию балета, установил новые сложные взаимосвязи между танцевальным и пантомимным действием, обнаружил новые возможности танцевального развития образов и ситуаций. Это помогло русскому балету не только сохранить, но и развить все выразительные средства хореографического спектакля и прежде всего – классический танец – сольный и ансамблевый – во всем многообразии его академических форм.

Танец окончательно разделился на классический и характерный, при этом первый играл ведущую роль в балете и достиг высокого совершенства, особенно в пределах сольных вариаций во второй половине XIX века. Главное место в спектакле принадлежало балерине, и для нее оттачивались разнообразнейшие выразительные возможности классического танца.

Максимально разрабатывалась прыжковая техника. Высокие полеты могли быть плавными, мягкими или динамично-резкими, порывистыми. Для них требовались элевация и баллон. Мелкие наземные прыжки обычно не обходились без заносок. Быстрая, искрящаяся техника таких прыжков требовала гибко развитой стопы, что достигалось путем специальных упражнений.

Совершенствовался танец на пальцах. В связи с этим менялась и обувь для балета: мягкий, заостренный носок становился тверже и квадратнее, создавая танцовщице устойчивую опору. Опора была нужна потому, что возрастали быстрота и количество вращений, стремительность бега на пальцах с четкой фиксацией остановок. В новой виртуозной школе танец становился бравурным, чеканным. Балерина прочно стояла, бегала и вертелась на пальцах, выполняя движения, которые раньше нуждались в поддержке партнера.

Вариация балерины была частью и в то же время центром дуета или ансамбля. Высокий профессионализм вывел русскую школу и балетный театр на первое место в мире. Однако по мере того как виртуозность достигала крайних пределов, художественная сторона балетов (грация, пластика, мимика, гармония и картинность в группах) отодвигалась на второй план.

И всё же русский балет, преодолев полосу упадка, сумел прийти к началу XX века не только основным хранителем классических традиций. Постепенно центральные партии текущего репертуара переходили от иностранных гастролерш к талантливым отечественным танцовщицам – М.Муравьевой, П.Лебедевой, А.Прихуновой, З.Ришар, С. и Л. Радиным и другим.

Признание неотразимой прелести, какой-то особой грации танца сопутствовало всей сценической биографии Марфы Муравьевой. Совершенство пластики, гармония линий, музыкальность позволяли Муравьевой движениями самого танца создавать выразительные образы. К.Блазис так описывал Муравьеву: «Ее *pas, terre a terre* живы, блестящи, полны необыкновенной быстроты; можно сказать, что из под ног её во время танцев сыплются алмазные искры... Выражение лица девицы Муравьевой обворожительно... Ее манера танцев – *terre a terre* появляется во всем своем блеске при исполнении ею соло, когда она кончиками своих пальцев едва касается земли...»¹ И многие другие современники находили, что в техническом отношении Муравьевой лучше всего удавались виртуозные движения на пальцах, мелкие, быстрые, сверкающие. Наоборот, самую сильную сторону таланта Зинаиды Ришар составляла отточенная сильная техника – любое *pas* она исполняла с идеальной чистотой, верностью и легкостью.

В 60-х годах XIX века в Москве балетмейстером в театре и преподавателем танцев в училище был К.Блазис. Свои взгляды на искусство и свой опыт подготовки виртуозных танцов-

щиц он изложил в своих теоретических работах. В частности, в Москве в 1864 году вышла его книга «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы». Школа Блазиса позволяла исполнителю обрести совершенную технику. Тренаж сообщал силу ногам, вырабатывал устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность. Основные правила ежедневного экзерсиса, закрепленные в книгах Блазиса и преподаваемые воспитанникам московской школы, были точны и полезны. «Хорошая классическая школа была передана им его ученицам, из которых со временем выйдут личности весьма полезные для нашего балета... Ученицы Блазиса принадлежат к хорошей школе, в которой грация танца не заменяется разными гимнастическими вычурами».² Так отзывалась о деятельности Блазиса московская пресса.

Вторая половина XIX века в истории русского балетного театра считается эпохой М.Петипа. В это время классический сольный танец достиг высшего совершенства формы, особенно в пределах женских вариаций.

Русская хореография, вбирая в себя находки итальянской школы сольного танца и до известной степени подпадая под ее влияние, в то же время сохраняла ценные качества «воздушной» французской школы. Это во многом объяснялось самой природой исполнительниц: отрывистая, резкая манера прыжка была свойственна русским танцовщицам в гораздо меньшей степени, чем плавный и мягкий полет. Смягчали они и итальянскую пальцевую технику, сообщая ей более грациозное «звучание». В определенной мере это зависело и от приверженности Петипа к академической французской манере танца. Преподавание Петипа в мужских классах Театрального училища происходило в её строгих канонах. Учащимся прививали мягкость, плавность, грациозность движений, холодный скульптурно законченный стиль исполнения. Все эти качества свободно внедрялись и в практику женского исполнительства.

Петипа никогда не нарушал железных схем академического балетного танца, но, вместе с тем, стремился влить в него поэтическое содержание, наполнить подлинной образностью. Тем более что развитие русской хореографии все больше опиралось в своих высших проявлениях на опыт симфонической музыки. Принципы симфонизма вырабатывались как в прямом содружестве хореографов и композиторов (П.Чайковский, А.Глазунов и их продолжатели), так и непосредственно внутри самой хореографии.

В балете Петипа «Спящая красавица» на музыку П.И.Чайковского балерина – центр всего действия более, чем в каком-либо другом балете. Она должна обладать безупречной техникой с тем, чтобы её танец свободно выливался из музыки. Мотив аттitudes становится основным в танцевальной характеристике принцессы Авроры подобно тому, как в хореографии Л.Иванова характеристике царевны лебедей Одетты им стал арабеск. «В протяженности, текучести и вместе с тем остроте стелющихся линий арабеска Одетты – беззащитность, тревога, не получающий ответ вопрос. В плавной округлости устремленных вверх линий аттitudes Авроры всё завершено в своей безмятежной и счастливой уверенности; даже колебание корпуса при смене поддержки говорит о законченности танцевального периода».³

Русский балет предпочитал содержательность развлекательности: он ставил перед собой большие, подлинно творческие задачи. Это спасло его от кризиса, который поразил западноевропейский балетный театр. Русская балетная школа, пусть даже и потесненная виртуозным мастерством итальянцев, не сдала творческих позиций. Значительную роль в развитии русского исполнительства сыграли балетмейстер М.Петипа и ведущий педагог в школе и театре Х.Иогансон.

Великолепный знаток мужского танца Х.Иогансон должен был воспитывать преимущественно танцовщиц, потому что именно балерина первенствовала в конце века. Влияние Иоган-

сона на русский танец было решающим: он «пересади́л» в Россию и утвердил традиции французской школы балета, погибшие во Франции.

Танцовщицы 1870 – 1880-х годов не отличались столь же яркой индивидуальностью дарований, как их предшественницы М.Муравьева, П.Лебедева, Н.Богданова. Новое поколение артисток представляло собой единое целое, способное воплотить любой хореографический замысел. Русская исполнительская школа откристаллизовалась к этому времени во всех основных своих качествах.

В Петербургском училище начали преподавать бывшие балерины. Екатерина Вазем описала свой педагогический метод в «Записках балерины Санкт-Петербургского Большого театра». Своей первой задачей считала развитие пластической мягкости, сообщающей выразительность танцу. Вазем выступала против механического заучивания движений, которые часто сводились исключительно к упражнениям для ног. Она обращала внимание на положение при танце корпуса, спины, плеч (epaulement) и рук. Танцу иностранных виртуозок, танцующих только ногами, когда корпус неподвижен и негибок, а руки безучастны или, наоборот, жестко напряжены, она противопоставляла манеру русских артисток, танцующих всем телом, когда движения не разобцены, а сливаются в певучем единстве. Вазем добивалась сознательного отношения к танцу. Одно из непременных условий своего преподавания она видела в том, чтобы развивать выносливость у подопечных. Она добивалась этого, постепенно «уплотняя» урок, сокращая время перерывов между отдельными упражнениями. Трудный, требующий сосредоточенности, чрезвычайно насыщенный урок Вазем определял многие существенные основы русского балетного исполнительства.

К началу 1890-х годов сошло со сцены поколение, представленное именами Е.Вазем, Е.Соколовой, М.Горшенковой, В.Никитиной и другими. В 1889-м году пришла в театр О.Преображенская, в 1890-м – М.Кшесинская, в 1894-м – В.Трефилова, в 1897-м – А.Ваганова, в 1898-м – Ю.Седова, в 1899-м – А.Павлова, в 1902-м – Т.Карсавина и Л.Кяшт. При всех индивидуальных различиях искусство этих талантливых танцовщиц в главном представляло собой явление уже не XIX, а XX века.

С новой эпохой в русском балете связывают имя П.А.Гердта как преподавателя. «Учителем Анны Павловой и Тамары Карсавиной – танцовщиц, перевернувших устоявшееся на Западе представление о творческом облике балерины... Гердт помог Павловой разработать технику полетов и заботливого совершенствования поэтические качества её выдающегося таланта... Всё то, что имела Анна Павлова, – легкость, грация, изящество, умение владеть руками, придавать смысл движению – всё это шло от школы Гердта. Правда, Гердт не слишком внимательно относился к разработке техники как таковой».⁴ Он воспитывал в своих ученицах артистизм и поэтический подход к танцу. Как раз этими качествами русские танцовщицы покорили в 1909 году западного зрителя. Скульптурность поз, выразительная пластика рук, гибкость и подвижность корпуса отличали школу Гердта от итальянской, которая признавала, главным образом, технику ног. Гердт же особое внимание обращал на «держание рук, корпуса, поворот головы, на держание спины прямо, с опущенными плечами».⁵ В.Красовская «Русский балет».

Петербургская балетная школа отличалась большей академической строгостью в своих методических правилах, чем московская. Московским исполнителям были ближе средства драматизированной пантомимы, обогащавшие и палитру красок средств танцевальной выразительности. Мотивы русского фольклора заявляли о себе в характерном танце москвичей сильнее и ярче, чем у петербуржцев. Для петербургских исполнителей танцевальная образность была прежде всего образностью лирического порядка и воссоздавалась она посредством высокой, но ограниченной в пределах этой образности техники. Все основные исполнительские приемы сложились в школе Иогансона и постановках Петипа.

Как отмечала В.Красовская, «русский балет неуклонно продвигался к одной из важнейших своих задач – симфонизации балетного действия... В отточенном мастерстве Муравьевой и Вазем, в выразительной пластике Вергиной и Соколовой, даже в темпераментных характерных плясках Радиной, Мадаевой,

М.М.Петипа основа образа непременно была и оставалась танцевальной. Образ всегда раскрывался в эмоциональном танце, а не в пантомимной игре».⁶

Вот как писал о талантливой танцовщице русской школы А.Иогансон в роли Рамзеи в балете «Дочь фараона» критик С.Н.Худеков: «Вся хореографическая гамма проходит в одной из её вариаций в *pas d'action*. Тут и пируэт на пуанте, тут и *jeté en tournant*, тут и кабриоли, и антраша, и аттитюды с арабесками – и всё, сочиненное в одну непрерывную вариацию, было исполнено с полной гармонией, не нарушая целостности впечатления. Ни одна из нот гаммы не была манкирована...».⁷

В эти годы Россия стала местом паломничества итальянских гастролерш, воспитанных в иных, далеких от русских, национальных традициях. Их преимуществом перед русскими танцовщицами-актрисами являлась почти акробатическая техника. Носительницы партерного стиля танца, они обладали развитыми мышцами ног, малоподвижным корпусом с невыразительной, напряженной пластикой рук. Основой их мастерства была пальцевая техника. Они не стремились к полетности, гибкости, гармонической слитности движений – только «стальная сила носка». Бег и прыжки на пальцах, а главное, всевозможные вращения в бравурном, вихревом темпе варьировались и развивались ими с поистине фантастической изобретательностью. Итальянки, которые показали танец, резко отличавшийся от танца балерин русской школы, имели большое влияние на дальнейшие судьбы искусства балета в России. Его молодые представители были охвачены чувством соревновательности и желали танцевать еще лучше.

Максим ВАЛУКИН

Примечания

1. Карло Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. СПб., 2008, с.85-86.
2. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М., 1963, с.129.
3. Красовская В. Там же, с.305.
4. Красовская В. Там же, с.429-430.
5. Красовская В. Там же, с.430.
6. Красовская В. Там же, с.452.
7. Красовская В. Там же, с.455.

Ключевые слова

М.Муравьева, носок, вращение, техника, вариация, школа.

Key words

M.Muravjeva, toe (big toe; great toe; hallux), variations, school, twirl, technique.

Краткая аннотация на статью

Статья профессора Валюкина М.Е. рассматривает вопросы и аспекты женского классического танца второй половины XIX века. Развитие прыжковой техники, совершенствование пальцевой техники, быстрота вращения. Автор анализирует творчество русских балерин этого периода М.Муравьевой, Е.Вазем, сопоставляет различные школы танцевания, определяя достоинства каждой.

Summary of article

The article «Technique of women classical dance» by Professor Maxim Evgenjevich Valukin reviews aspects of women classical dance of the second half of 19th century. The focus is on the development of a jump technique, the progress of toe (pointe) technique, and the speed of twirl. The author analyses creative work of Russian ballerinas of that period such as M.Muravjeva and E.Vazem. He makes a comparison of different dancing schools and identifies their advantages.

Коротко об авторе

Валюкин Максим Евгеньевич, выпускник Московского хореографического училища, солист балета. Окончил Российскую академию театрального искусства по квалификации «педагог-хореограф». Кандидат искусствоведения по специальности «Театральное искусство». Профессор кафедры хореографии РАТИ-ГИТИС. E-mail: valuk07@rambler.ru

About the author

Valukin Maxim Evgenyevich, graduate of Moscow choreographic school, soloist of ballet. Graduated from the Russian Academy of theater on 'teacher-choreographer' qualification. Candidate of art criticism in 'Theater'. Professor of chair of choreography of RATI-GITIS.

E-mail: valuk07@rambler.ru

