

# От романтизма к академизму. Эволюция хореографической драматургии балета «Корсар» на Петербургской сцене в 1858 - 1899 гг.

## From romanticism to academism.

Evolution of the «Corsair» ballet's choreographic dramaturgy at St.-Petersburg in 1858 – 1899

### Коротко об авторе

Юрий Петрович Бурлака – доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, заслуженный артист Российской Федерации. E-mail: juriyb@mail.ru  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения Белова Е.П.

### About the author

Yuri P. Burlaka – Associate Professor at the Department of Choreography and Ballet Studies of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honoured Artist of the Russian Federation. E-mail: juriyb@mail.ru  
The tutor – the candidate of science (PhD) E.P.Belova.

### Краткая аннотация на статью

Статья посвящена эволюции балета «Корсар» на петербургской сцене XIX века. Анализ различных редакций спектакля показывает его трансформацию из романтического ballet d'action в академического grand ballet.

### Summary of article

The article is about evolution of the «Corsaire» ballet at St. Petersburg in XIX century. The analysis of different productions illustrate its transformation from romantic ballet d'action to academic grand ballet.

### Ключевые слова:

балет, романтизм, академизм, «Корсар», Мазилье, Перро, Петипа.

### Key words:

Ballet, romanticism, academism, The «Corsaire» ballet, Mazilier, Perrot, Petipa.

Александрова 2-я в костюме для кордебалета.



**Б**алет Адольфа Адана «Корсар» был впервые поставлен в 1856 году в парижской Опере французским хореографом-романтиком Жозефом Мазилье. Через два года другой крупнейший представитель романтизма в балетном театре – Жюль Перро – перенес спектакль в Петербург, где он шел без значительных перерывов вплоть до 1930-х гг. В 1850 – 90-х гг. «Корсара» несколько раз возобновлял и обновлял Мариус Петипа. Во всех петербургских версиях балета неизменным оставался сюжет, распланированный еще в Париже опытным либреттистом Анри-Вернуа де Сен-Жоржем и самим Мазилье. Медора и Конрад знакомились на невольничьем рынке и укрывались в потайном гроте корсаров. Оттуда Медору похищали и доставляли во дворец купившего ее Сеида-паши. Конрад пытался освободить возлюбленную, но сам попал в плен. Героев выручала Гюльнара – одна из одалисок паши. Она устраивала побег Конрада и Медоры и попутно обманом женила на себе Сеида. Заканчивался спектакль эффектной картиной бури, в которой разбивался корабль корсаров. Спасались лишь Медора и Конрад. «Их чистая любовь, без сомнения, тронула того, перед кем они поклялись»,<sup>1</sup> – поясняло мораль истории парижское либретто.

Хореография балета от версии к версии подвергалась существенным переделкам. Балетмейстеры не ограничивались пересочинением танцев (что было в XIX веке в порядке вещей). Они купировали одни номера, добавляли и переставляли местами другие, так что к концу XIX века «Корсар» состоял в основном из фрагментов, отсутствовавших в авторской редакции.

Проследим основные вехи эволюции его танцевального текста.

Хореографическую часть парижского спектакля Ж. Мазилье открывал Pas de cinq молодых пленниц, привезенных в Адрианополь из разных стран: Молдавии, Италии, Франции, Англии, Испании и Африки. Корсары с альмеями танцевали «Вакханалию». В гроте Медора вместе с 16 танцовщицами участвовала в «Па с веерами» (Pas d'Eventail). Во дворце Сеида-паши (второй акт) танцевали одалиски, Медоре принадлежала ведущая партия в особом па, названном по имени первой исполнительницы – «Па мадемуазель Розати». В третьем акте, на борту корабля, корсаров развлекали плясками их спутницы. Центральное место среди них вновь занимала Медора.<sup>2</sup> Само собой, у обеих героинь (Медоры и Гюльнары) были выходные вариации.

Все номера из парижской постановки присутствовали и в первом петербургском «Корсаре», но их хореография была заново сочинена Ж. Перро.<sup>3</sup> Перро дополнил балет и новым танцем – испанским *pas*, исполнявшимся во втором акте (картина гарема) взрослой солисткой (на премьере – Козловская) и двумя воспитанницами (на премьере – Лядова и Кошева).<sup>4</sup> Испанское *pas* в целом логично вошло в балет. Как говорилось выше, испанка присутствовала среди девушек, выставленных на продажу в первой картине. Так что не было ничего удивительного и в появлении испанской одалиски среди невольниц паши.

Хореографические вставки, более или менее вписывавшиеся в первоначальный драматургический план, появлялись в петербургском спектакле и далее. В 1859 году Артур Сен-Леон сочинил для приехавшей в Россию Розати танец «Мусульманка» (*La musulmane*), включенный в партию Медоры в третьей картине балета.<sup>5</sup> В 1863 году Петипа поставил для своей жены Марии Суворовичевой-Петипа демихарактерное соло «Маленького корсара».<sup>6</sup> В гроте Медора переодевалась в мужской костюм и развлекала Конрада, подражая действиям юнги. В 1868 году в первой картине, перед массовым «Танцем корсаров» (парижская «Вакханалия корсаров»), возник новый «Танец пиратов» («*Danse des Forbans*») в хореографии Петипа. В нем выступали три пары солистов с Бирбанто во главе.<sup>7</sup> Музыка всех этих вставок принадлежала Пуни.

Однако центральное место в спектакле постепенно занимали танцы совсем другого характера. Уже в 1858 году Петипа поставил для первой картины классический дуэт невольников (*Pas d'esclaves*) на музыку принца Ольденбургского.<sup>8</sup> Он заменил национальный *Pas de cinq* Мазилье – Перро. На рубеже 1850–60-х годов, сначала в московском, а затем и в петербургском «Корсаре» появилось *pas d'action* «Лукавство любви» (*Finesse d'amour*) на музыку Пуни, исполнявшееся также в первой картине.<sup>9</sup> В нем Медора издевалась над влюбленным в нее стариком-пашой и объяснялась с Конрадом. В 1863 году Петипа расширил танец трех одалисок. Прежнее одночастное трио было достроено до формы *Pas de trois*, состоявшего из антре, трех вариаций и коды.<sup>10</sup> Наконец, в 1868 году он включил в третью картину *grand pas* «Оживленный сад», использовав для него музыку «Па цветов» («*Pas de fleurs*») Лео Делиба, написанную для возобновления «Корсара» в Париже. Эта развернутая классическая композиция, совершенствовавшаяся и усложнявшаяся балетмейстером в дальнейших редакциях, стала подлинным центром петербургского спектакля.

Многочисленным переделкам подвергалось большое классическое па второй картины. На петербургской премьере «Корсара» Перро показал в ней «Танцы опахал»,<sup>11</sup> соответствовавшие парижскому *Pas d'Eventail* Мазилье. В 1863 году Петипа заменил его *Pas de six* Медоры, танцовщика-солиста и четырех солисток на музыку Пуни.<sup>12</sup> В 1868 году оригинальный ансамбль возродился в виде *Grand pas des Eventails*. Определение «grand» точно отражало суть произведенных изменений. В новой версии, помимо Медоры и Конрада, были задействованы четыре солистки и 24 кордебалетные танцовщицы.<sup>13</sup> В спектаклях, где партию Медоры исполняла Генриэтта Дор, на место *grand pas* вставляли *pas de deux* балерины и танцовщика-солиста.<sup>14</sup> В 1899 году Петипа исключил из *Grand pas des Eventails* четверку солисток и сократил число кордебалетных танцовщиц до 12. Партнером Медоры выступал не Конрад, а безымянный солист (на премьере – Георгий Кякшт).<sup>15</sup> Трансфор-

мировалась и хореографическая структура номера. У Перро он, вероятнее всего, носил чисто орнаментальный характер. Описывая «Танцы опахал», рецензент премьерного спектакля упомянул, прежде всего, про «много интересных групп, составленных <...> совершенно удачно».<sup>16</sup> Группы ориентального стиля сохранялись в ансамбле и позднее, вплоть до последнего возобновления Петипа. Фотография 1899 года запечатлела артисток не в пачках, а в полухарактерных восточных костюмах, то есть они составляли не классический кордебалет, а декоративный антураж для танца солистов. Последний же от версии к версии набирал все большую виртуозность. Первая петербургская Медора (Екатерина Фридберг) запомнилась рецензенту лишь «очень милым» соло.<sup>17</sup> Адель Гранцову хвалили уже за конкретные, выделившиеся в ее исполнении классические движения – *pas de basque*.<sup>18</sup> Дор удивила петербургскую публику *pirouettes renversées*.<sup>19</sup> К своему логическому завершению этот процесс подошел в возобновлении 1899 года, когда Пьерина Леньяни и Кякшт поразили зрителей «отчетливостью, чистотой и непринужденностью», с которой они исполнили вновь сочиненные Петипа «технические узоры».<sup>20</sup>

В той же редакции Петипа сделал два немаловажных композиционных изменения: перенес «Танец пиратов» во вторую картину и убрал из нее «Маленького корсара». Игривые шалости были не к лицу Пьерине Леньяни – чисто классической балерине виртуозного плана.

Представляется, что все описанные нами вставки, купюры и инверсии, производившиеся в хореографической драматургии петербургского «Корсара», не были просто изменениями «к случаю». В совокупности своей они отразили фундаментальные сдвиги, произошедшие в балетном театре второй половины XIX века.

Оригинальный парижский «Корсар» подчинялся нормам романтической поэтики. Действие строилось по принципу контраста. После многолюдного пестрого адрианопольского базара перед зрителями открывался таинственный грот пиратов. Вслед за восточной роскошью дворца Сеида-паши на сцене возникал широкий простор Средиземного моря. Танцы Мазилье (в Париже) и Перро (в Петербурге) давали зарисовки местного колорита каждой из этих картин. Пять солисток-невольниц выступали из толпы черкешенок, русских, итальянок, армянок, выставленных купцами на продажу.<sup>21</sup> *Pas d'Eventail* вписывался в интерьер грота так же органично, как шалости и танцы одалисок – в дворцовые покои паши. Танцы на борту населяли группами живых фигур живописный морской пейзаж.

Петипа сознательно сглаживал эти контрасты. Характерный танец в последней его редакции был представлен плясками корсаров и их спутниц, равномерно распределенными по всему спектаклю (*Danse des corsairs* – в первой картине, *Danse des Forbans* – во второй, *Danse à bord du vaisseau* – в пятой).<sup>22</sup> Основное же место в балете заняли классические ансамбли. В них на первый план выступила героиня всего зрелого творчества Петипа – балерина-*assoluta*, в равной мере владеющая всеми разделами виртуозной техники. А вокруг, подготавливая очередной ее выход, аккомпанируя ему, оттеняя его, выступали солисты и солистки, корифеи и корифейки, мужской и женский кордебалет сильнейшей в мире петербургской труппы.

Романтический *ballet d'action* превратился в руках Петипа в *grand ballet* эпохи академизма.

Юрий БУРЛАКА

#### Примечания

1. Корсар. Парижское либретто 1858 г. // Балетные либретто: Россия, 1800 – 1917 годы. Том 1. Том 2. Учебное пособие. // Авторы-сост. Ю.П. Бурлака, А.П. Груцынова. М.: МГАХ, 2015. С. 282.  
2. *Le Corsair. Ballet-pantomime en trois actes de Mm. Saint-Georges et Mazilier, musique de m. A. Adan.* Paris: Typographie Morris et Compagnie, 1856. P. 3 – 6.  
3. Федорченко О.А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2006. С. 196.  
4. Раппапорт М. Большой театр. Бенефис г. Перро – Корсар. Концерт Филармонического общества. // Театральный и музыкальный вестник. 1858. Выпуск от 19 января (№ 3). С. 28.

5. Плещеев А.А. Наш балет. (1673 – 1899). 2-е и доп. издание. / Пред. К.А. Скальковского. СПб.: Издание Ф.А. Перельславцева и А.А. Плещеева, 1899. С. 189.

6. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. / Ред.-сост. Т. Белова, В. Вязовкина. М.: Театралис, 2007 г. С. 60.

7. Там же, с. 61.

8. Там же, с. 60.

9. Там же.

10. Там же.

11. Корсар. Пантомимный балет в трех действиях и пяти картинах гг. Сен-Жоржа и Мазилье. Поставлен на сцену Императорского С. Петербургского театра балетмейстером г. Перро. СПб.: Типография П.П. Богданова, 1858. С. 6.

12. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 60.

13. Там же, с. 61.

14. Там же.

15. Там же.

16. Раппапорт М. Большой театр. Бенефис г. Перро – Корсар. Концерт Филармонического общества. // Театральный и музыкальный вестник. 1858. Выпуск от 19 января (№ 3). С. 28.

17. Там же.

18. Скальковский К.А. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1882. С. 249.

19. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 61.

20. А.П. [Плещеев] Корсар. // Театр и искусство. 1899, 19 января (№ 3). С. 58–59.

21. *Le Corsair. Ballet-pantomime en trois actes de Mm. Saint-Georges et Mazilier, musique de m. A. Adan.* P. 4.

22. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 61–62.