

УДК 792.8

PAS DE «КОРСАР». НЕ ОЧЕНЬ ИЗВЕСТНАЯ ИСТОРИЯ
ОЧЕНЬ ИЗВЕСТНОГО PAS DE DEUX

По материалам конференции «Hommage a Petipa» 11-12.03.2020

*Макарова О. Н.*¹

¹ РГПУ им. А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена истории pas de deux из второго действия балета «Корсар». Его автором часто называют Мариуса Петипа, однако на основании программки Мариинского театра и публикаций в периодической печати удалось выяснить, что прототип этого pas de deux — pas d'action, исполнявшийся тремя артистами, впервые появился в петербургском спектакле 11 января 1915 года в постановке Самуила Андрианова. С сезона 1922–1923 годов авторство вставного номера для Медоры, Конрада и безымянного раба приписывалось Александру Чекрыгину. С начала 1930-х появился вариант дуэтного исполнения его хореографии. Когда в 1941 году спектакль «Корсар» выпал из репертуара Театра им. С. М. Кирова, номер стал исполняться как концертное pas de deux.

Ключевые слова: pas de deux, pas d'action из балета «Корсар», Самуил Андрианов, Александр Чекрыгин.

PAS DE *LE CORSAIRE*. NOT VERY FAMOUS STORY
OF A VERY FAMOUS PAS DE DEUX

*Makarova O. N.*¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is dedicated to the history of pas de deux from the ballet *Le Corsaire* Act II. Marius Petipa is often called its author. However, from the programs of the Mariinsky Theatre and periodical publications, it was possible to find out that the prototype of this pas de deux (pas d'action, performed by three artists) first appeared in the St. Petersburg production on January 11, 1915. It was choreographed by Samuil Andrianov. From the season 1922–1923, the authorship of this number for Medora, Konrad and the nameless slave was attributed to Alexander Chekrygin. Since the early 1930s, a duet version of his choreography appeared. When in 1941 the production of *Le Corsaire* fell out of the repertoire of the Kirov Theatre, the number began to be performed

as a concert pas de deux.

Keywords: pas de deux, pas d'action from the ballet *Le Corsaire*, Samuil Andrianov, Alexander Chekrygin.

Сегодня практически ни один конкурс артистов балета и программы многочисленных гала-концертов не обходятся без виртуозного pas de deux из «Корсара». Автором его хореографии, как правило, называют Мариуса Петипа, между тем появилось оно в спектакле только несколько лет спустя после смерти хореографа. Точнее, появился прототип pas de deux — pas d'action, исполнявшийся тремя артистами, позже получивший вариант и дуэтного исполнения. История рождения номера, хореография которого до сих пор в разных постановках «Корсара» поручается то двум, то трем исполнителям, — под стать насыщенной событиями истории всего балета.

«Корсар» прибыл на петербургскую сцену из Парижа. Парижскую новинку, балет Жозефа Мазилье, пересказал Жюль Перро. Постановку Перро со временем отредактировал Петипа, а потом и сам вписал свое веское слово в биографию «Корсара», сочинив «Оживленный сад» по примеру парижского pas des fleurs, добавленного в спектакль Мазилье.

Танцевальный текст петербургского «Корсара», как восточный ковер, вмещал фрагменты сочинения Мазилье, Перро и Петипа, пополнялся новыми номерами, да еще и варьировался в зависимости от предпочтений исполнительницы: если она была кокетливой и игривой, то танцевала «Маленького корсара»¹, если нет, то номер опускался. Так было при заботившемся о балеринах Петипа; не изменилась мозаичная композиция и после его смерти. В «Корсаре» не было канонического текста. Набор номеров не влиял на развитие сюжета, а лишь расцвечивал красками отдельных персонажей. Например, во втором действии, в гроте, был pas de six для Медоры, солиста и четырех танцовщиц. Состав исполнителей в нем был подвижен: в каких-то спектаклях в pas de six участвовал исполнитель партии Конрада, в каких-то — солист, имени которого не было в списке действующих лиц (он не играл роль персонажа, участвовавшего в развитии сюжета). Да и сам pas de six иногда опускался, не исполнялся в спектакле (афиша премьеры возобновления «Корсара» для Пьерины Леньяни 13 января 1899 года это демонстрирует). На месте этого pas de six на музыку Пуни и появилось pas d'action — предмет нашего внимания.

¹ «Маленький корсар» — танец, поставленный Мариусом Петипа для своей супруги, Марии Суровщиковой-Петипа. Этот номер, в котором Медора пытается развеселить Конрада и, нарядившись мальчиком, в болеро и феске, изображает рвущегося в бой маленького пирата, был включен во вторую картину спектакля в 1863 году, когда Петипа возобновил «Корсар» для бенефиса супруги.

Случилось это в 1915 году. Атмосферу, царившую в труппе Мариинского театра в то время, охарактеризовал критик Аким Львович Волинский, постоянный балетный зритель, пристально следивший за текущими спектаклями: «Работа балетной труппы совершается без контроля сведущего человека со вкусом и талантом. Режиссер перестраивает спектакли, меняя на ответственных местах исполнителей. Но для успеха дела этого очень мало» [1]. И про «Корсара»: балет идет «...в общем по старым образцам постановки М. Петипа, ...довольно вяло, не вызывая в публике никаких сенсаций» [1].

Очевидно, стремлением оживить старые спектакли, «вызвать в публике сенсации» и стали новые вставные номера в балетах. Их имел в виду Волинский, говоря, что «режиссер перестраивает спектакли» [1].

В прологе «Спящей красавицы» появилась поставленная Федором Лопуховым вариация — в партии феи Сирени ее стала исполнять Елизавета Гердт. В «Тщетной предосторожности» новое *pas de deux* для себя и Эльзы Вилль сочинил Самуил Андрианов. Он же стал автором и *pas d'action* в «Корсаре».

Самуил Андрианов, высокий и стройный обладатель благородных черт лица, в те годы выступал в ведущих партиях во многих балетах. «Первоклассный танцовщик, он и нам, начинавшим свой путь, прививал традиционную для петербургской школы академичность, классическую строгость формы и благородство манеры», — вспоминал своего педагога Михаил Михайлов [2, с. 27]. Другой его ученик, Борис Шавров, рассказывал, что для развития прыжка Андрианов занимался с утяжелителями, привязывал к щиколоткам мешочки с песком и сравнивал высоту своего прыжка с меткой прыжка Нижинского, сохранившейся в одном из школьных залов. Он достигал ее, но, не имея от природы баллона, не зависал в воздухе, как Нижинский [3, с. 605]. Подтверждает это и другой современник Андрианова, искусствовед Ф. И. Блинов²: «...У него не было особой виртуозности и особого прыжка» (цит. по: [3, с. 605]).

Помимо исполнения обязанностей премьеры, Андрианов пробовал себя и в качестве хореографа: ставил номера для себя и партнерш, сочинил танцы для новой постановки оперы «Рогнеда»³. В сентябре 1914 года Андрианов был назначен штатным балетмейстером Мариинского театра. И в январе 1915-го его имя появляется в афише «Корсара» не только как исполнителя партии Конрада, но и автора нового *pas d'action*.

² Ф. И. Блинов — постоянный посетитель Мариинского театра в начале XX века. Его зрительские заметки, переданные Вере Красовской, стали одним из источников ее исследования «Русский балетный театр начала XX века».

³ Премьера возобновления оперы Александра Серова «Рогнеда» состоялась в Мариинском театре 30 сентября 1914 года, режиссером постановки выступил Пётр Мельников.

Танцовщик и новоназначенный балетмейстер для своего дебюта в «Корсаре» 11 января придумал номер. Вместо привычного *pas de six* в сцене в гроте предводитель корсаров Конрад призывал раба танцевать со своей возлюбленной Медорой. Конрад любовался их танцем, иногда вступал в него сам, а раб в эти мгновения почтительно отстранялся. Андрианов сделал свою партию более танцевальной. Как известно, Мариус Петипа обычно не жаловал танцовщиков обилием сольных виртуозных танцев. Роль Конрада была больше пантомимной, чем танцевальной. Если учесть, что Самуил Андрианов стал исполнять ее в очередь с 71-летним Павлом Андреевичем Гердтом, можно представить, какую техническую нагрузку предполагала партия. Андрианов сочинил танцы для себя, Медоры (Тамары Карсавиной) и не задействованного в общем действии балета раба (его появление после аналогичного солиста в *pas de six* никого не удивило) в исполнении Анатолия Обухова.

Однако и новые танцы не особо удивили публику. Обычно внимательный, хорошо знавший репертуар критик Валериан Светлов их просто не заметил или не счел нужным о них писать: «Несмотря на свое преимущество перед г. Гердтом в молодости, он [Андрианов] пасует перед ним в сценической игре и в создании сценического образа. Для безумно храброго, пылко влюбленного корсара у г. Андрианова не хватает темперамента: он как-то чересчур академичен и холодноват» [4].

Аналогично отозвался о новом Конраде и Аким Волынский: «Игра С. К. Андрианова мне не понравилась совсем. Параллели с П. А. Гердтом тут не может быть никакой. Механично и не одухотворено никакими чувствами. Ни силы, ни страсти, ни импонирующего внешнего вида. Андрианов картинен в “Пахите”, в мундире офицера с тугим красным воротником или с эффектно наброшенным на плечи плащом. Козыряет красиво и крутит усики по-военному. Но для Конрада потребовались психологические данные, которых у артиста не имеется или, может быть, имеется в минимальной степени» [5]. Хотя Волынский и отметил, что «...перетасовки [в спектакле], сделанные или допущенные Н. Г. Сергеевым, представляют интерес для критики» [5], к балетмейстерскому опыту Андрианова он был безжалостен: «Бессодержательно и холодно. Однообразные эффекты без намека на поэзию. В адажио миллион падений дамы на руки кавалера и высоких ее переносов по сцене. Кончается оно опять-таки падением — на этот раз лицом и корпусом к полу, что уже окончательно не годится никуда. В классических танцах, построенных по принципу *en dehors* с открытыми изнутри к публике широкими плоскостями тела, фортель Андрианова кажется нелепостью. Не блистательна после этого и вариация балерины. Бег ее на пальцах зигзагами в разных направлениях схвачен из «Эсмеральды» или из пролога «Спящей красавицы». Кода коротка, отрывочна и затаскана по своим фигурам. Таким образом,

шага вперед своей постановкой Андрианов не сделал никакого. Много надо ему трудиться еще на пути балетмейстера. Трудиться, учиться и главное всего — понять в душе, а не среди чужих произведений мотивов для своей работы. Может быть, тогда и выйдет что-нибудь путное» [5].

Поначалу новые танцы были включены в «Корсар» на правах эксперимента. Через неделю после дебюта Андрианова, 18 января Павел Гердт в роли Конрада с Ольгой Преображенской (Медорой) танцевали старый *pas de six*. Однако *pas d'action* прижился. И когда в 1917 году Самуил Андрианов скоропостижно скончался, его *pas d'action* остался в спектакле, и в программках указывалось имя постановщика этого номера. А с 1920-го перестали писать фамилию Андрианова; просто в перечне танцев балета остался *pas d'action*. В сезоне 1922–1923 годов рядом с *pas d'action* в программке возникло имя постановщика Александра Чекрыгина.

Чекрыгин — фигура заметная в петербургском балете тех лет. Его называли «актером на все амплуа» [6]. В «Корсаре» в годы своей исполнительской карьеры он танцевал три разноплановые роли: страстного Конрада, вероломного Бирбанто и старого паши. «Чекрыгин в совершенстве владеет всеми имеющимися в распоряжении бессловесного актера средствами художественной выразительности: мимикой, жестом, движением, гримом, — так о таланте артиста отзывалась критика. — Мимика его чрезвычайно богата и разнообразна. Ни один мускул лица не остается у Чекрыгина неиспользованным. Жест широкий и размашистый, согласованный с музыкой, но не превращающийся в ритмическую жестикуляцию, традиционную для старого балетного театра» [6].

Помимо исполнительской карьеры, Александр Чекрыгин занимался и балетмейстерской деятельностью: ставил номера, сочинил балет «Роман бутона розы»⁴ и активно участвовал в процессе записи спектаклей по системе Владимира Степанова⁵. В апреле 1922 года, отметив двадцатилетие службы в театре, со следующего сезона Чекрыгин занял пост «реставратора балетов и репетитора» [7]. 26 ноября 1922 года впервые в программке «Корсара» он был назван автором *pas d'action*. Можно предположить, что изменения в текст Андрианова Чекрыгин внес и раньше, когда сам танцевал *pas d'action* в роли Конрада. Описания танцев «Корсара» тех лет или свидетельства внимательных, досконально знавших хореографический текст критиков в периодиче-

⁴ В 1904 году балет Риккардо Дриго «Роман Бутона розы и бабочки» готовился Мариусом Петипа для сцены Эрмитажного театра. Однако публике спектакль представлен не был. Постановка Чекрыгина стала первой увидевшей свет интерпретацией партитуры. Премьера состоялась 11 мая 1919 года в бенефис композитора.

⁵ Изучение основ разработанной Владимиром Степановым системы записи танца на рубеже XIX–XX веков было включено в программу Императорского театрального училища. В Мариинском театре ею пользовались для записи спектаклей текущего репертуара.

ской печати найти не удалось.

Если вспомнить статью Волинского о сочинении Андрианова, то можно предположить, что Чекрыгин оставил в адажио высокие поддержки (проносы Медоры через сцену), но отказался от падений балерины на руки партнера, может быть, заменив их на *port de bras* в арабеске с опорой на руку партнера.

В непростое для классического наследия первое советское десятилетие, когда старые балеты, чтобы сохраниться в репертуаре, должны были отвечать трем требованиям: «1. невредность, 2. демократичность, 3. высокая художественная ценность» [8, л. 5], «Корсар» выжил, остался на сцене. Он оказался ценен своей демократичностью, «...важен как балет, в котором очень сильна игровая сторона» [8, л. 5].

В 1931 году, когда Агриппина Яковлевна Ваганова показала свою редакцию «Корсара», название *pas d'action* в программке уступило место более понятному советскому зрителю «сцена с танцами», словно подчеркивавшему необходимую демократичность балета. Уже в 1932 году среди участников этой сцены значились то трое персонажей — протагонисты Медора и Конрад и безымянный раб, то двое — Медора и раб. Со временем исполнение «сцены с танцами» этой парой закрепилось.

Когда партия раба появилась в репертуаре виртуоза Вахтанга Чабукиани, он усложнил вариацию. Вера Михайловна Красовская пишет, что именно ему принадлежала идея включить в классическую вариацию револьтад — движение, считавшееся принадлежностью словаря характерного танца: «Это движение он повторял в широком ходе вокруг сцены, подобно жете и пируэтам, заключающим классическую вариацию» [9, с. 24–25].

В программках вагановской версии «Корсара» указывалось имя Чекрыгина как постановщика «сцены с танцами». В годы войны в эвакуации «Корсар» исчез из репертуара Кировского театра. У «сцены с танцами» началась самостоятельная концертная жизнь. Эффектный номер, включавший адажио, вариации и коду, идеальный для демонстрации техники и танцовщика, и балерины, стал исполняться как *pas de deux* в концертах⁶. Спектакль вернулся на сцену только в 1973-м в редакции Константина Михайловича Сергеева, и в программках новой постановки имя Чекрыгина уже не значилось.

Танцы, появившиеся в спектакле по воле Самуила Андрианова, а затем измененные Александром Чекрыгиным, стали частью хореографического многоголосья «Корсара». Имена сочинителей со временем забылись, однако в этом есть не только историческая несправедливость, но и признание мастер-

⁶ В 1958 году это *pas de deux* исполняли студенты Ленинградского хореографического училища им. А. Я. Вагановой Алла Сизова и Рудольф Нуреев на Всесоюзном смотре хореографических училищ в Москве.

ства того, кто так искусно вписал новый номер в стилистику старого балета, что его хореографию стали считать наследием Петипа. А как разделить лавры между авторами, причастными к созданию этих, позволяющих блеснуть виртуозной техникой вариаций и каскадов прыжковых трюков, осталось тайной «Корсара».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волынский А.* Ареопак сведущих людей // Биржевые ведомости. 1915. 22 января, утренний выпуск. С. 6.
2. *Михайлов М. М.* Жизнь в балете. Л., М.: Искусство, 1966. 316 с.
3. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 656 с.
4. *Светлов В.* Театральное эхо. Балет // Петроградская газета. 1915. 12 янв. С. 5.
5. *Волынский А.* Шаги вперед (Балет) // Биржевые ведомости. 1915. 14 янв., утренний выпуск. С. 6.
6. *Бродерсен Юр.* Заслуженные актеры балета // Рабочий и театр. 1936. № 19. С. 12.
7. Сведения о числе участия артистов балетной труппы в репетициях и спектаклях за 1922 год // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 3.
8. Протоколы заседаний Художественно-политического совета балета // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 71.
9. *Красовская В. М.* Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. 191 с.

REFERENCES

1. *Voly`nskij A.* Areopag svedushhix lyudej // Birzhevy`evedomosti. 1915. 22 yanv., utrennij vy`pusk. S. 6.
2. *Mixajlov M. M.* Zhizn` v balete. L., M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
3. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Xoreografy`. SPb.: Lan`, Planetamuzy`ki, 2009. 656 s.
4. *Svetlov V.* Teatral`noe e`xo. Balet // Petrogradskaya gazeta. 1915. 12 yanv. S. 5.
5. *Voly`nskij A.* Shagi vpered (Balet) // Birzhevy`evedomosti. 1915. 14 yanv., utrennij vy`pusk. S. 6.
6. *Brodersen Yur.* Zasluzhenny`e aktery` baleta // Rabochij i teatr. 1936. № 19. S. 12.
7. Svedeniya o chisle uchastij artistov baletnoj truppy` v repeticiyax i spektaklyax za 1922 god // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 27. L. 3.
8. Protokoly` zasedanij Xudozhestvenno-politicheskogo soveta baleta // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 71.
9. *Krasovskaya V. M.* Vaxtang Chabukiani. M.: Iskusstvo, 1956. 191 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — канд. искусствоведения; bailaolga@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Cand. Sci. (Arts); bailaolga@mail.ru