

УДК 792.8

ХРИСТИАН ИОГАНСОН – ТАНЦОВЩИК-ФЕНОМЕН (Ч. I)

*Федорченко О. А.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5. Санкт-Петербург, Россия, 191011.

Христиан Иогансон (1817–1903), шведский танцовщик, приехал в Санкт-Петербург в 1840 году и остался здесь до конца жизни. Более сорока лет он выступал на сцене петербургского Большого театра как танцовщик, более тридцати лет преподавал в императорском Театральном училище. Как танцовщик Христиан Иогансон выступал в главных партиях романтического репертуара, создавая образы благородных героев. Он великолепно владел всем виртуозным арсеналом классического танца и стал примером мужского исполнительства нескольких поколений отечественных танцовщиков. Между тем исполнительская деятельность Иогансона не становилась предметом самостоятельного изучения. Данная статья представляет первое развернутое исследование деятельности Христиана Иогансона – артиста петербургской балетной труппы и анализ его важнейших ролей. Статья написана на основе материалов периодической печати и личного дела танцовщика (хранится в РГИА).

Ключевые слова. Христиан Иогансон, Жюль Перро, Мариус Петипа, петербургский балет, романтический балет, история балета, исполнительское искусство, балет «Эсмеральда», балет «Катарина, дочь разбойника».

CHRISTIAN JOHANSSON – DANCER-PHENOMENON (PART I)

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg, 191011, Russian Federation.

Christian Johansson (1817–1903), a Swedish dancer, came to St. Petersburg in 1840 and stayed here for the rest of his life. For more than forty years he performed on the stage of the St. Petersburg Bolshoy Theatre as a dancer, and for more than thirty years he taught at the Imperial Theatre School. As a dancer, Christian Johansson performed in the main roles of the romantic repertoire, creating images of noble heroes. He excelled in all the virtuoso arsenal of classical dance and became an example for the male performance of several generations of Russian dancers. Meanwhile, Johansson's performing activity has not been

the subject of independent study. This article is the first detailed study of Christian Johansson's activity as a member of the St Petersburg Ballet Company and an analysis of his most important roles. The article is written on the basis of materials of periodicals and the dancer's personal file (kept in RGIA).

Keywords: Christian Johansson, Jules Perrot, Marius Petipa, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history, performing art, ballet *Esmeralda*, ballet *Catarina*.

В замечательном мужском «квартете» премьеров, выступавшем в 1850-е годы на сцене петербургского Большого театра (Эжен Гюге, Христиан Иогансон, Жюль Перро, Мариус Петипа), Христиану Петровичу Иогансону¹, несомненно, принадлежит ведущее место. Он исполнял главные партии «благородных» героев и поражал публику высочайшей техникой в дуэтах и вариациях. Совершенно справедливо Иогансона можно назвать «идеальным классическим танцовщиком» эпохи романтизма, или, как написал театральный критик в 1857, когда артисту было 40 лет, «танцовщиком-феноменом» [1]. Примечательно, что его выдающийся талант танцовщика, а позднее и педагога, расцвел именно в России, на сцене петербургского Большого театра.

Христиан Иогансон посвятил русскому балету 62 года своей долгой, 86-летней жизни. В 1840 году, в возрасте 23 лет, он приехал в Петербург; год спустя артист заключил контракт с Дирекцией Императорских театров. Так началась его служба, завершившаяся в 1902-м, незадолго до его смерти в 1903 году. Он сразу занял положение классического премьеры. Его исполнительская деятельность продолжалась 43 года: последний раз имя Христиана Иогансона на театральных афишах появилось 17 февраля 1884-го. В прощальный бенефис Екатерины Вазем 67-летний артист вышел на сцену в роли Фараона в акте из балета «Дочь фараона».

Долгая артистическая и педагогическая деятельность Христиана Иогансона не осталась незамеченной исследователями и театральными критиками. С момента его первого выступления на петербургской балетной сцене об Иогансоне часто писали в театральной прессе 1840–1850-х годов, что само по себе примечательно: танцовщик-мужчина не часто попадал в поле зрения рецензентов. Упоминания об Иогансоне встречаются на страницах петербургской периодики: в газетах «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», журналах «Репертуар и пантеон», «Отечественные записки», «Современник» и др.

Ни один труд по истории русского балета не обходится без упоминания Христиана Иогансона. Его имя часто появляется на страницах хроники петербургского

¹ Христиан Петрович Иогансон (Pehr Christian Johansson. 8 (20) мая 1817 – 30 ноября (12 декабря) 1903, солист петербургской балетной труппы, педагог.

балета А. И. Вольфа [2]. А. А. Плещеев называет его «самым выдающимся» [3, с. 115] танцовщиком 1840-х годов. Довольно пространный пассаж посвятил Иогансону С. Н. Худеков в главе «Мужской персонал в Петрограде», характеризуя артиста как «образец классического танцовщика безукоризненно-правильного стиля» [4, с. 167].

Не был забыт Иогансон и отечественным балетоведением. Развернутый комментарий о жизни и творчестве танцовщика представлен в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебского, отметившего его «мягкие и грациозные танцы» [5, с. 375]. Ю. А. Бахрушин высоко оценил танцовщика и педагога в своем труде «История русского балета»: «В совершенстве владея танцем и отличаясь исключительной тонкостью исполнения, легкостью, пластичностью и благородством, он одновременно отрицал танец ради танца и не пренебрегал актерскими задачами» [6, с. 122]. В. М. Красовская в четырехтомном исследовании русского балета посвятила параграф исполнительской деятельности шведского артиста в Петербурге, прочертив эволюцию творческой манеры танцовщика от виртуозных соло, с «подчеркнутой галантностью манер, несколько жеманным изяществом позировок», до ролей, «требовавших незаурядного актерского мастерства» [7, с. 255–256].

О Христиане Иогансоне имеется не очень обширная, но интересная и информативная мемуаристика. О своем партнере по сцене тепло вспоминает балерина Екатерина Вазем в мемуарах «Записки балерины»: «Он мог служить живой хроникой петербургского балета. <...> С точки зрения балетной классики танец его мог считаться образцовым. Всегда строго согласованный с его преемственно воспринятыми правилами, художественно-законченный, легкий элегантный танец Иогансона был вместе с тем удивительно прост по составлявшим его темпам» [8, с. 162–165].

Первая (и пока единственная) развернутая научная статья, посвященная творчеству Христиана Иогансона, принадлежит перу Т. И. Жуковой [9]. В ней выпукло обрисована фигура танцовщика и педагога, приведены биографические сведения об Иогансоне до его приезда в Россию. Исследовательница при написании своей работы опиралась на «Архив Иогансона», в котором содержатся дневники и письма шведского танцовщика, в том числе адресованные Августу Бурнонвилю. Т. И. Жукова ввела в научный оборот и краткие выдержки из писем, и информацию об «Архиве Иогансона». Балетовед в примечании к своей статье пишет, что оригинал рукописи находится в Стокгольме, а машинописная копия перевода на русский язык «Архива Иогансона» была подарена музею Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В 1990-е годы исследовательница работала с этим документом, который в тот момент не был обработан. К сожалению, найти следы этой рукописи в Академии не удалось. Директор музея Е. Р. Адаменко проделала титанический труд по описанию

фондов, но упомянутая Т. И. Жуковой рукопись не была в них обнаружена. Судьба «Архива Иогансона» пока остается загадкой...

Но все же необходимо признать, что развернутый художественный портрет Христиана Иогансона еще не написан; не исследована его блестящая исполнительская деятельность. Иогансон был одним из самых ярких виртуозов своего времени, и исследование его исполнительской манеры, ролей и образов помогло бы создать более объемное впечатление о традициях и технике мужского классического танца середины XIX века. В данной статье будет предпринята попытка рассмотреть танцевальные образы, созданные Христианом Иогансоном в балетах Жюль Перро. Автор осознает, что это лишь один из этапов его исполнительской деятельности. Но этот этап представляется самым важным: именно на 1850-е годы падает расцвет Иогансона-танцовщика, и именно в балетах Жюль Перро художественная личность артиста раскрылась наиболее полно.

Краткие биографические сведения об Иогансоне до приезда в Россию приведены в вышеупомянутой статье Т. И. Жуковой. Христиан Иогансон родился в Стокгольме, в 12 лет был зачислен в школу при Королевской опере, в 17 лет дебютировал на сцене театра. Вскоре он был отправлен для усовершенствования в танцах в Копенгаген к Августу Бурнонвилю, причем средства для его учебы выделил наследный принц Оскар. Иогансон провел в Дании два года [10, с. 175] и навсегда сохранил теплые и благодарные чувства к своему учителю Бурнонвилю. В 1840-м, после пяти лет службы, Иогансон уволился из Королевской оперы Стокгольма. Танцовщик трезво оценивал возможности театра для собственного развития как скромные, пусть он там и занимал ведущее положение.

Христиан Иогансон принял решение отправиться в Санкт-Петербург. Вполне возможно, не без надежды получить ангажемент. М. В. Борисоглебский, говоря о приезде Иогансона в российскую столицу, совершенно в духе времени (статья написана в 1936 и 1937 годах), пытается обнаружить не столько профессиональную необходимость, сколько выявить в действиях артиста корысть и меркантильность. Небольшой текст об Иогансоне прослоен выражениями такого стиля: «старательно заводил полезные знакомства», «занятия <...> были весьма выгодными для его планов и намерений», «умелая организация своих дел» [5, с. 375]. Между тем Иогансона в Петербург влекла Мария Тальони, уроженка Стокгольма, которую, разумеется, на родине знали и чттили. «Божественная Мария» выступала в северной столице с 1837 по 1842 год. В 1840-м, когда Иогансон прибыл в Петербург, она начала свой четвертый сезон на сцене петербургского Большого театра.

Приезд Иогансона в Россию был нестандартным для иностранных артистов, которые приезжали в нашу страну по ангажементу. Иогансон, уволившись из Королевской оперы, отправился в путь, не имея никаких предварительных

договоренностей. Здесь его никто не ждал! Из Стокгольма он добрался до города Ваза (совр. Вааса), оттуда — в город Або (совр. Турку), где августе 1840-го губернатор Абоско-Бьёрнеборгской губернии выдал «первому танцору К[оролевского] Т[еатра] К. П. Иогансону» разрешение на въезд в Россию — «Открытый лист на свободный проезд в Санкт-Петербург» [11, л. 0-б об.]. С этим документом Иогансон прибыл в российскую столицу.

Первый год своего пребывания в Санкт-Петербурге Иогансон провел в качестве зрителя. Театральный сезон петербургского Большого театра 1840/1841 годов украсили премьеры балетов Филиппо Тальони «Озеро волшебниц» (27 ноября 1840) и «Воспитанница Амура» (22 января 1841). Партнерами Марии Тальони на сцене были Николай Гольц, Эмиль Гредлю и воспитанник Театрального училища Ираклий Никитин.

Наверняка, Иогансон был вхож в дом Тальони как соотечественник и коллега. Ведь сама Мария была наполовину шведкой — дочерью певицы и арфистки Софии Карстен и внучкой солиста стокгольмской Королевской оперы Кристофера Кристиана Карстена. Вполне возможно, что благодаря протекции семьи Тальони Христиану удалось получить разрешение посещать балетные классы и, может даже, театральные репетиции.

Примечательно, что первые выступления Иогансона в Петербурге состоялись в балетах Тальони. Правда, само семейство их не увидело: Мария и Филиппо уехали сразу же по окончании зимнего сезона, который завершился 8 февраля 1841-го. Первое выступление Иогансона, зафиксированное в театральных афишах, состоялось 26 мая 1841 года. Во втором действии балета «Озеро волшебниц» Христиан исполнил новое *pas de deux* на музыку Франка, партнершей была 19-летняя Ольга Шлефохт [12, с. 273]. 13 июня в «Гитане» он станцевал еще одно *pas de deux* с Шлефохт, вполне возможно, то же самое. Есть большой соблазн предположить, что Иогансон исполнил номер в хореографии своего учителя Августа Бурнонвиля или, по крайней мере, мужскую вариацию. Исследователь творчества Бурнонвиля Алан Фридеричия пишет: Христиан, находясь в Копенгагене в 1836, «не только запомнил “*Pas de vestale*”, но и выучил дуэт и па-де-труа, которые Бурнонвиль создал специально для Иогансона, Люсиль Гран и Каролины Фьельстед» [10, с. 175].

Иогансон произвел впечатление и на публику, и на Александра Гедеонова: директор «удостоверился в способностях его к Театру» [11, л. 6]. А. А. Плещеев писал: танцовщик «был чрезвычайно эластичен, грациозен и обладал выдающеюся легкостью. Каждое его движение, каждый жест отличались благородством, закругленностью. Он в классических танцах умел, так сказать, выдерживать стиль. Для балерины это был идеальный партнер» [3, с. 129].

«Идеальный партнер» тут же получил возможность проявить себя в паре с Марией Тальони. Т. И. Жукова сообщает, что Тальони, получившая летом

1841 года приглашение танцевать в Стокгольме, «поставила неременным условием своего ангажемента иметь партнером в танцах Иогансона» [9, с. 328]. Правда, сама Мария Тальони в «Воспоминаниях» о пребывании в Стокгольме летом 1841-го о Иогансоне упомянула лишь однажды: «Молодой человек, богато одаренный» [13, с. 138], занял последнее место в выкупленной Тальони каюте на корабле, возвращавшемся в Петербург.

Осенью 1841-го Иогансон вернулся в Россию уже в ранге солиста Императорских театров. 1 октября 1841 года директор Александр Геденов заключил с Христианом Иогансоном контракт на год с жалованьем 1000 рублей серебром [11, л. 6].

Мария Тальони танцевала в Санкт-Петербурге последний сезон, и Геденов, скорее всего, рассчитывал, что после отъезда звезды Иогансон станет постоянным партнером его фаворитки Елены Андреевны. Так оно и произошло: первое официальное выступление шведского танцовщика в ранге артиста Императорских театров состоялось 31 октября в *Pas de deux*, вставленном в дивертисмент балета «Гитана», которое он исполнил с Еленой Андреевны.

26 января 1842 года Иогансон станцевал свою первую премьеру в петербургском Большом театре: он исполнил главную мужскую роль в новом балете «Герта, повелительница эльфид». Балетмейстер Филиппо Тальони поручил Христиану роль молодого крестьянина Альвара, за любовь которого сражались крестьянка Пакита (Елена Андреевна) и злая фея Герта (Мария Тальони).

Успехи Иогансона, сделанные им в первый петербургский сезон, по достоинству оценила театральная администрация. Директор сам инициировал заключение с танцовщиком контракта на три года по причине «предстоящей в Артисте сем надобности» и назначил щедрое жалованье с «прогрессивной» прибавкой каждый год предстоящего трехлетия: «...в первый год по 1714 р., во 2-й по 2000 р. и в 3-й по 2280 р. сер. в год» [11, л. 15]. Приятным бонусом стала поспектакльная плата по 6 рублей серебром в первые два года и 7 рублей серебром в третий год [11, л. 15 об.]. Через три года, в 1845-м, контракт был продлен вновь на три года: теперь Иогансон получал 2280 рублей серебром в год, 7 рублей серебром поспектакльных и ежегодный полубенефис [11, л. 21].

Высокий белокурый швед быстро занял в труппе ведущее место. Премьерский репертуар Иогансона в 1840-е стремительно расширялся: танцовщик идеально подходил на роли благородных героев – графов, принцев, баронов и прочих венценосных и близких к ним особ. В очередь с молодым солистом Ираклием Никитиным (принят в петербургскую труппу в 1840-м), Иогансон исполнил партию графа Альберта в российской премьере «Жизели» в декабре 1842 года. На премьере «Пери» (20 января 1844) ему доверили главную мужскую роль, мечтательного Ахмет-паши. 16 ноября 1844-го Христиан дебютировал в партии барона Виллибальда в «Деве Дуная». Полковник де Бленваль в балете «Две тетки, или Прошедший и нынешний век» вошел в его репертуар

11 января 1845 года. Партию индийского принца Акбара в балете «Дая, или Португальцы в Индии» Иогансон исполнил 31 января 1846-го.

Его надежность в дуэтном танце сделала танцовщика желанным кавалером всех балерин. Он становится постоянным партнером капризной примы Елены Андреевной, выступает в дуэтах с Татьяной Смирновой (Невахович) и молодой, рано умершей Ольгой Шлефохт. Хладнокровность и уверенность танцовщика помогают трепещущим дебютанткам обрести спокойствие. Иогансон неизменно выводит на петербургскую сцену всех дебютанток, иностранных и русских. Он танцует «Жизель» с ангажированной к Императорским театрам датчанкой Люсиль Гран (30 января 1843); аккомпанирует в *pas de deux* московской танцовщице Глафире Ворониной во время ее «просмотра» в Петербурге (29 июля 1843); выступает партнером юной дебютантки воспитанницы Елизаветы Никитиной в «Восстании в серале» (17 сентября 1845); участвует в премьере балета Титюса «Две волшебницы» с приглашенной в Петербург бельгийской танцовщицей Каролиной Руссе (15 июля 1846). Наконец, 1 октября 1848-го Христиан Иогансон осторожно стучит в дверь дома Жизели, из которого на петербургскую сцену выпархивает Фанни Эльслер...

Приезд в Санкт-Петербург Фанни Эльслер, а вслед за ней Жюля Перро начинает новый этап в творческой жизни Христиана Иогансона. Возможно, во время дебюта Эльслер в петербургском Большом театре он этого еще не понимает, но выдающееся искусство актрисы не могло не отозваться в его сердце. Прежние роли Иогансона не были окрашены ни теплым чувством, ни искренней сердечностью: он был неизменно корректен и участлив. Впрочем, и большинство партий (кроме Альберта), которые исполнял танцовщик, не отличались интересными сценическими положениями и разнообразием характеров. С Фанни Эльслер было по-другому. Балерина, требовательная к себе, была требовательна и к партнерам. Только лишь вежливая «подача» пластических «реплик» ее категорически не устраивала. В успехе Эльслер в «Жизели» есть и заслуга ее партнера Христиана Иогансона. Правда, его имя не названо ни в одной из рецензий, появившихся в русской прессе после дебюта австрийской балерины. Но все же, опосредованно, пробравшись сквозь восторги критиков в адрес Эльслер, можно «зацепить» отдельные черточки в том образе Альберта, который создавал холодноватый швед. Его граф не отличался горячностью в выражении чувств: на этом контрасте сильнее и ярче были эмоции Жизели: Эльслер в финале первого акта, когда, по словам критиков, танцовщица из «простой крестьянки» превращалась в «отчаянную любовницу» [14]. Во втором акте Иогансон убедительно играл раскаявшегося Альберта, всеми силами стремясь заслужить прощение Жизели. То, что танцовщик не сухо и формально исполнял свою роль, говорят строки рецензентов: «каждый зритель чувствовал», что Альберт Иогансона «не может противиться оча-

рованию» Жизели, а пластическое решение образа реалистично демонстрировало «бедственную участь» его героя [14].

Фанни оценила своего партнера и его благородную манеру исполнения: в «Мечте художника», следующем балете, показанном на сцене петербургского Большого театра, она вновь танцевала с Христианом Иогансоном. Маленький одноактный балет принес Христиану не только новый характер (художник Альварес), но и несколько строк в рецензиях. Актерские задачи в «Мечте художника» были на порядок проще переживаний Альберта в «Жизели»: Иогансону надо было изобразить терзания художника перед портретом поразившей его незнакомки, затем последовательно «прожить» некоторую гамму чувств — испуг, удивление, непонимание, надежду и бурный восторг при виде мечты, превратившейся в реальную женщину. И это ему вполне удалось: «Альварес в изумлении отступает назад, он не верит себе, протирает глаза, снова подходит к портрету, простирает к нему руки, и портрет тоже протягивает свои руки. В ужасе художник бежит от таинственной картины, он боится за свой рассудок. Флорида... выходит из рамы и становится возле испуганного художника, который в изнеможении опускается на пол» [15, с. 972]. После этого актерского этюда можно было с облегчением переходить к танцам: к сложному *pas de deux*, которое Эльслер и Иогансон исполнили «прелестно», и даже смазанные пируэты в финале адажио не испортили впечатления («мы не так были довольны окончательными пируэтами» [16, с. 957]).

В партнерстве с Фанни Эльслер Иогансон, однозначно, обретал все большую уверенность как артист. Их следующим спектаклем стала веселая «Тщетная предосторожность» (18 ноября 1848), в которой «сдержанный швед» сыграл сельского сердцееда Колена. И вновь все рецензенты сосредоточились на исполнении Эльслер парии Лизы несмотря на то, что спектакль давался в бенефис Иогансона. То, что артиста упомянули в первом же предложении опубликованной в «Северной пчеле» рецензии («Дан был бенефис нашего первого танцовщика Иогансона, в нем участвовала г-жа Фанни Эльслер») [17], вероятно, следовало считать большим успехом у публики.

Эльслер всячески «тормошила» своего партнера, ставя перед ним небольшие актерские задачи и раскрепощая его сдержанный темперамент. 2 декабря 1848-го, в бенефис Татьяны Смирновой, Эльслер и Иогансон исполнили «Комическую польку». Нетрудный с технической точки зрения номер, предполагал взаимный и шуточный диалог партнеров. Судя по тому, что «Комическая полька» вошла в репертуар танцовщиков и они ее часто танцевали вместе, Иогансон постепенно преодолевал присущую ему актерскую скованность.

7 декабря 1848-го в Санкт-Петербург прибыл Жюль Перро. Он сразу же включился в работу над постановкой балета «Эсмеральда», репетиции которого начала Фанни Эльслер. Перро, конечно же, не мог не восхититься прекрасным

танцовщиком. Но роли в «Эсмеральде» Иогансону не нашлось. Хотя, несомненно, он был бы прекрасным Фебом — холодноватым, надменным, высокомерным. Однако эту роль Перро поручил своему ровеснику, 38-летнему Пьеру-Фредерику Малаверню (выступал под укороченным именем «Фредерик»).

Иогансон все же участвовал в премьере «Эсмеральды»: он станцевал с Эльслер *pas de deux* во втором акте на балу во дворце Флер де Лис. Безымянный кавалер и цыганка танцевали «благородное грандиозное па» [18, с. 65], «исполненное страшных хореографических трудностей» [18, с. 66], которое в прежних постановках «Эсмеральды» принадлежало главной героине и Гренгуару. Присутствие незадачливого поэта в дуэте придавало ему действенный характер: Гренгуар ободрял и утешал цыганку, увидевшую в женихе Флер де Лис своего спасителя, которому она отдала свое сердце. Но на премьере в декабре 1848 года Жюль Перро, исполнитель роли Гренгуара, не стал танцевать в этом *pas de deux* или по причине травмы, или не успев войти в форму после длительной и нелегкой поездки по зимним дорогам. Таким образом, Иогансон принял участие в исторической премьере, выступив в одном спектакле с лучшими исполнителями этого балета Фанни Эльслер и Жюлем Перро, но в чисто танцевальной партии, не предполагавшей никакого актерского наполнения. Менее чем через год Иогансон исполнит в «Эсмеральде» одну из ведущих ролей.

Следующая премьера — «Катарина, дочь разбойника» (4 февраля 1849) принесла Иогансону главную мужскую роль художника Сальватора Розы, и, таким образом, за один сезон Иогансон исполнил роли двух живописцев. В отличие от Альвареса, героя «Мечты художника», Сальватор был реальным персонажем. Сальватор Роза (1615–1673), итальянский художник эпохи барокко, был одним из самых известных художников своего времени. Воспитанный в монастыре, он почувствовал влечение к живописи и оставил духовную карьеру. Совершая в 18-летнем путешествии по Апулье и Калабрии, Роза попал в плен к тамошним разбойникам и провел в их обществе несколько месяцев. Этот эпизод биографии придал Сальватору романтический флер бунтаря. Подобно многим гениям своей эпохи, Сальватор Роза выразил себя во многих видах искусства: он был поэтом и актером (открыл в Риме свой театр), музыкантом (играл на флейте, арфе и гитаре, сочинял музыку) и гравером, изучал риторику, грамматику и логику. Непокойная натура бросала художника из одной крайности в другую: Розе приписывали участие в неаполитанском восстании под руководством Мазаниелло (1647), которое нашло отражение в опере «Немая из Портичи». Бунтарь по натуре, он нажил немало врагов своими едкими и острыми сатирами.

Но в балете Жюля Перро непокойный характер Сальватора Розы практически не выдавался; любовь к прекрасной разбойнице Катарине превращала

свободолюбивого итальянского художника (на своей возлюбленной Лукреции Паолини, матери его многочисленных детей, Сальватор Роза официально женился лишь за две недели до собственной смерти, закрепив тем самым их продолжительные отношения, длившиеся 33 года) в благородного и учтиво-го героя-любownika. Бунтарский дух Сальватора прорывался в балете лишь в финальной дуэли. Страстный характер «исторического» Розы обозначался вспышкой корректного гнева Розы сценического на бывшую невесту Флориду, которая выдавала Катарину солдатам в финале второго акта. Буйная художественная фантазия экстравагантного для своего времени живописца в балете предстала в виде идиллических мифологических танцев натурщиц.

Такой образ, несомненно, был близок и приятен Христиану Иогансону. Оставив выражение страстей на долю Фанни Эльслер (Катарина) и Жюля Перро (Дьяволино), его герой отличался логикой и продуманностью поступков. Внешняя невозмутимость артиста добавила балетному Сальватору Розе похвальной благоразумности. Иогансон старательно изображал в пантомимных сценах с Эльслер (Катариной) взволнованного и трепетного любовника, не получив от критиков упреков в сухости и отсутствии эмоциональности. Кульминационным моментом в сценической жизни его героя была сцена в мастерской Сальватора Розы. Здесь танцевальное мастерство Иогансона соединялось с романтическим приподнятым образом художника-творца. Большая хореографическая сцена второго действия *Pas de Modele* («Танец натурщиц») представляла святая святых – процесс художественного творчества. Балетный Сальватор Роза писал картину, создававшуюся в его воображении; фантазии художника «материализовались» в танце легких воздушных натурщиц с Катариной в центре, свивавших вокруг живописца свои летучие хороводы. Этот эпизод идеально представлял художественную натуру Христиана Иогансона: ему не надо было «изображать» влюбленность – здесь виртуозный танец выражал все эмоции и чувства, а Иогансон был его гениальным интерпретатором, танцующим «изумление и восторг» [19, с. 134].

Роль Сальватора Розы принесла Иогансону несомненное творческое удовлетворение и подлинное творческое долголетие. Он был бессменным исполнителем балета «Катарина» на протяжении 23 лет. Сменялись исполнительницы роли Катарины и Дьяволино, но всегда на сцену выходил благородный и идеальный Сальватор Роза в исполнении Христиана Иогансона. Последний раз Иогансон вышел в роли художника в 55-летнем возрасте, 9 января 1872 года в бенефис Павла Гердта, который вскоре сменил артиста в этой роли.

Приезд в Санкт-Петербург в 1848 году Фанни Эльслер и Жюля Перро изменил размеренное течение карьеры Христиана Иогансона. Перед танцовщиком встали новые задачи, прежде всего, актерские. Вызовом для него стало начало сезона 1849/1850, когда он дебютировал в партии Гренгуара в балете

«Эсмеральда». Роль, в которой Жюль Перро так поразил петербуржцев, досталась Иогансону по причинам прозаическим: Перро задержался в Париже, работая над премьерой «Питомцы фей» в Опере. Между тем как Эльслер вернулась в Россию и открыла свой второй сезон «Эсмеральдой». В том же спектакле дебютировал Мариус Петипа в партии Феба. Сегодня, спустя 175 лет, не подлежит сомнению, что в случае с Петипа то было стопроцентное попадание в образ. Тем не менее зрители того исторического спектакля считали, что исполнителей можно было бы поменять местами: эмоциональный и артистичный Петипа получился бы хорошим Гренгуаром, а спокойный Иогансон — благородным офицером Фебом.

Однако выскажу предположение, что Иогансон с самого начала репетиций «Эсмеральды» готовился на роль Гренгуара. Начавшая репетиции осенью 1848 года Фанни Эльслер не была уверена, что Перро успеет к премьере: французский хореограф не спешил в Петербург, выторговывая у директора Императорских театров отдельную оплату своих услуг как танцовщика [20, с. 16–22]. Поэтому она, вероятно, предложила Иогансону роль Гренгуара: эта партия была более насыщена танцами, чем партия Феба. Балетный трубадур танцевал с Эсмеральдой три номера: *Truandaise* в 1-й картине, *scène dansante* во 2-й, и предполагалось, что именно он будет исполнять с Эсмеральдой *pas d'action* в сцене на балу у Флер де Лис (так было в миланской постановке, которую танцевала Эльслер). Но, как уже говорилось выше, в петербургском спектакле дуэт на балу Перро не стал танцевать и передал этот номер Иогансону. Во время своего дебюта 27 сентября 1849 года Иогансон принял участие во всех трех номерах и таким образом вернул хореографическому образу Гренгуара нарушенную внешними обстоятельствами танцевальную и сюжетную логику. Заметим, что, когда Перро вернулся в Петербург и «отобрал» у Иогансона роль Гренгуара, дуэт Эсмеральды и кавалера во дворце Флер де Лис остался за шведским танцовщиком.

Мнения критиков на исполнение Иогансоном роли Гренгуара разделились. Жюль Перро в декабре 1848-го задал высочайшую актерскую планку в интерпретации образа несчастного менестреля. Иогансон, конечно, не смог превзойти Перро-актера. Рафаил Зотов в «Северной пчеле», отметив бесспорное первенство Иогансона в танце, констатировал, что швед «далеко уступает в пантомиме» [21]. Зато Христиана неожиданно похвалил Яков Григорьев в «Санкт-Петербургских ведомостях», писавший под псевдонимом «Тан». Причем Иогансон упоминался им в двух статьях, посвященных «Эсмеральде». Первая, написанная сразу после декабрьской премьеры в 1848-го, была запрещена цензурой [22, с. 128–145]. Во второй, опубликованной, Григорьев высоко оценил дебют Иогансона, выйдя за пределы простого вежливого упоминания имени артиста. В запрещенной рецензии внимание критика сосредоточено

на Жюле Перро, на исполнении им игровых эпизодов, ибо журналист ощущает явное «проседание» в мужском персонале балетной труппе актеров: «В таком артисте сильно нуждался наш балет, потому что г. Иогансон превосходный танцор, но очень плохой актер» [22, с. 136]. Через девять месяцев Яков Григорьев меняет свое мнение об артисте. Иогансон прекрасно провел кульминационную для своего героя сцену пыток Эсмеральды (несчастную цыганку «пытали» за кулисами); Гренгуар, находясь на сцене, наблюдал страдания девушки и мимикой передавал боль и отчаяние: в его игре критик зафиксировал «увлечение» (имелась в виду, конечно, мимически реалистичная передача эмоций) и констатировал: «До сих пор мы видели в г. Иогансоне прекрасного танцора и весьма слабого мимического актера. Он сделал большой шаг вперед» [23, с. 889].

Успех Иогансона в «Эсмеральде» ознаменовал качественный перелом в его творческой биографии. Он постепенно меняет мнение зрителей и критиков о себе: уже не только бесспорно блестящий танцовщик, но и неплохой актер. В декабре 1849-го после «Катарины» Яков Григорьев вновь отмечает актерскую трансформацию Иогансона, который «танцевал прекрасно, с огнем и грацией, редкою в танцоре. Последний балет показал, как сильно подвинулся вперед г. Иогансон и как танцор, и как мимический актер» [24].

Становление Иогансона как мимического артиста не было стремительным, но работа с рядом с Жюлем Перро, «первоклассным мимиком» [24], принесла свои плоды. 1850-е годы – самые плодотворные и интенсивные в его исполнительской карьере. Перро прекрасно использовал творческие силы балетной труппы и идеально «вписывал» художественные темпераменты танцовщиков-солистов в свои постановки. Мариусу Петипа он отводил роли героев страстных и пылких, неоднозначных в своих поступках, Христиану Иогансону – идеальных и благородных, не ведающих сомнений и верных долгу. Такими были персонажи «голубых кровей» – граф Гуго в «Питомице фей» (1850), наследник Богемского герцогства Резамисл, скрывавшийся под именем Ульрих в «Воине женщин» (1852), барон Родольф в «Газельде» (1853). Все они, прекрасные благородные юноши, влюблялись в прекрасных девушек, демонстрировали прекрасные качества природы и в финале балета праздновали прекрасную свадьбу.

Иногда Иогансону доставались персонажи, представлявшие «третье состояние». Но кто бы ни был очередным героем Христиана – итальянский селянин Луиджи в «Тарантуле» (1849), горожанин Бенедикто в балете Мазилье «Фламандская красавица» (1851), испанский пейзажник Петро в «Маркобомбе» (1855) или немецкий крестьянин Фриц в «Мраморной красавице» (1856) – они всегда демонстрировали добродушие и благонадежность, оттеняя наивностью коварные поступки отрицательных героев.

Жюль Перро ценил безупречную выучку Христиана Иогансона как классического танцовщика. Он часто ставил его в центр бессюжетных классических ансамблей в качестве солиста. Как уже говорилось выше, Иогансон в «Эсмеральде» (1848) танцевал «концертное» Pas de deux с Фанни Эльслер. В «Тарантуле» (1849) был единственным солистом-мужчиной в многофигурном Pas de cinq, в котором умело поддерживал и балерину Эльслер, и трех солисток (Марию Соколов, Анастасию Амосову и Анну Прихунову). Вместе с Мариусом Петипа Христиан принимал участие в Grand pas scénique в «Наяде и рыбаке» (1850): в нем танцовщики предстали ловкими кавалерами, мастерски управляясь с веслами, которые использовались в танце как сценический реквизит. В финальном Pas de deux балета «Своенравная жена» (1850) артист выступил кавалером Карлотты Гризи; предстал первым танцовщиком в «Балетмейстере в хлопотах» (1851), приняв участие в многофигурном ансамбле «Парис, Меркурий, грации и прочие боги Олимпа».

Из большого списка ролей этого десятилетия особо выделяются две роли Иогансона — Валентина в «Фаусте» (1854) и графа Эдгара в «Эолине» (1858). Первая стала художественной вершиной в разработке темы мужской героики в балете XIX века. Вторая словно подвела итоги развития мужского классического танца первой половины века: продемонстрировав напоследок пределы виртуозности сольного танца, танцовщик-мужчина добровольно соглашался на роль галантного партнера балерины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 8 дек. С. 1393.
2. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Голике, 1877. Ч. I. 190 с.
3. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб.: Издание Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
4. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. Петроград: Типография «Петроградской газеты», 1918. Т. IV. 309 с.
5. Материалы по истории русского балета: 2 т. / под ред. М. В. Борисоглебского. Л.: Ленинград. Хореограф. училище, 1938. Т. 1. 380 с.
6. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1973. 256 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.
8. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра: 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.

9. Жукова Т. И. Христиан Иогансон – соратник Мариуса Петипа // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления / сост. О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 326–333.
10. Фридеричиа А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. М.: Радуга, 1983. 272 с.
11. Дело о службе танцовщика Иогансона // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 1298.
12. Петербургский балет. Три века. Хроника. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. Т. II. 1801–1850. 368 с.
13. Taglioni Maria. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / Ed. Bruno Ligore. Roma: Gremese, 2017. 192 p.
14. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Первый дебют г-жи Фанни Эльслер в балете «Жизель» // Северная пчела. 1848. 7 окт. С. 894.
15. Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 28 окт. С. 971–972.
16. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 26 окт. С. 957–958.
17. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Иогансона // Северная пчела. 1848. 29 нояб. С. 1073.
18. Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Современник. 1849. Т. XIII. Янв. С. 63–67.
19. Р. З. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // Северная пчела. 1849. 15 февр. С. 133–134.
20. Федорченко О. А. Петербургский балет. 1850-е годы: Спектакли и хореографы. СПб.: Планета музыки, 2022. 436 с.
21. Р. З. Театральная хроника. Большой театр: г-жа Фанни Эльслер. «Эсмеральда» // Северная пчела. 1849. 13 окт. С. 905.
22. Федорченко О. А. Новое к истории постановки балета «Эсмеральда» в Санкт-Петербурге (1848) // Запретить нельзя разрешить: Материалы междунаrod. науч.-практ. конф. СПб.: СПбГТБ, 2023. С. 128–145.
23. Тан. Большой театр. «Эсмеральда» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 5 окт. С. 888–889.
24. Т. «Катарина, дочь разбойника» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 10 дек. С. 1019.

REFERENCES

1. Benefis g. Iogansona // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 8 dek. S. 1393.
2. Vol'f A. Khronika peterburgskikh teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda. SPb.: Tipografiya Golike, 1877. Ch. I. 190 s.
3. Pleshcheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1899. SPb.: Izdanie F. A. Pereyaslavceva i A. A. Pleshcheeva, 1899. 474 s.

4. *Khudekov S. N.* Istoriya tancev: v 4 t. Petrograd: Tipografiya «Petrogradskoj gazety», 1918. T. IV. 309 s.
5. *Materialy po istorii russkogo baleta: 2 t.* / pod red. M. V. Borisoglebskogo. L.: Leningrad. Khoreograf. uchilishche, 1938. T. 1. 380 s.
6. *Bakhrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M.: Prosveshchenie, 1973. 256 s.
7. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka. M.; L.: Iskusstvo, 1958. 312 s.
8. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra: 1867–1884. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 448 s.
9. *Zhukova T. I.* Khristian Ioganson — soratnik Mariusa Petipa // Baletmeister Marius Petipa. Stat'i, issledovaniya, razmyshleniya / sost. O. A. Fedorchenko, Yu. A. Smirnov, A. V. Fomkin. Vladimir: Foliant, 2006. S. 326–333.
10. *Friderichia A.* Avgust Burnonvil'. Baletmeister, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka / per. s dat. M.: Raduga, 1983. 272 s.
11. Delo o sluzhbe tancovshchika Iogansona // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. khr. 1298.
12. Peterburgskij balet. Tri veka. Khronika. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. T. II. 1801–1850. 368 s.
13. Taglioni Maria. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique / Ed. Bruno Ligure. Roma: Gremese, 2017. 192 p.
14. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr. Pervyj debyut g-zhi Fanni Ehl'sler v balete «Zhizel'» // Severnaya pchela. 1848. 7 okt. S. 894.
15. *Tan.* Mechta khudozhnika, ili Odushevlenyj portret // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1848. 28 okt. S. 971–972.
16. R. Z. Teatral'naya khronika // Severnaya pchela. 1848. 26 okt. S. 957–958.
17. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr. Benefis g. Iogansona // Severnaya pchela. 1848. 29 noyab. S. 1073.
18. L*** Benefis Fanni Ehl'sler // Sovremennik. 1849. T. XIII. Yanv. S. 63–67.
19. R. Z. Teatral'naya khronika. Katarina, doch' razbojnika // Severnaya pchela. 1849. 15 fevr. S. 133–134.
20. *Fedorchenko O. A.* Peterburgskij balet. 1850-e gody: Spektakli i khoreografy. SPb.: Planeta muzyki, 2022. 436 s.
21. R. Z. Teatral'naya khronika. Bol'shoj teatr: g-zha Fanni Ehl'sler. «Ehsmeral'da» // Severnaya pchela. 1849. 13 okt. S. 905.
22. *Fedorchenko O. A.* Novoe k istorii postanovki baleta «Ehsmeral'da» v Sankt-Peterburge (1848) // Zapretit' nel'zya razreshit': Materialy mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. SPb.: SPBGTB, 2023. S. 128–145.
23. *Tan.* Bol'shoj teatr. «Ehsmeral'da» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 5 okt. S. 888–889.
24. T. «Katarina, doch' razbojnika» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 10 dek. S. 1019.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения; olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com