

УДК 792.8

## ХРИСТИАН ИОГАНСОН — ТАНЦОВЩИК-ФЕНОМЕН (Ч. 2) \*

Федорченко О. А.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский Институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5. Санкт-Петербург, Россия, 191011.

Статья посвящена исполнительской деятельности Христиана Иогансона. Автором описывается артистический путь танцовщика; анализируются важнейшие роли: Валентин — в «Фаусте», Эдгара — в «Эолине»; воссоздается творческий облик Иогансона. 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 «Фауст», балет «Эолина, или Дриада».

## CHRISTIAN JOHANSSON — DANCER-PHENOMENON (PART II)

*Fedorchenko O. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 191011, Russian Federation.

The article is devoted to the performing career of Christian Johansson. The author describes the dancer's artistic path; analyses the most important roles: of Valentine in Faust and Edgar in Aeolian; and recreates Johansson's creative image. The article is written on the basis of periodicals and the dancer's personal file (kept in RGIA).

**Keywords:** Christian Johansson, Jules Perot, Marius Petipa, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history, performing art, ballet *Faust*, ballet *Eolina*.

Валентин в «Фаусте» — одна из лучших ролей Христиана Иогансона. Жюль Перро несколько переосмыслил образ гётевского персонажа: Валентин из брата Маргариты стал ее женихом. Тем самым балетмейстер усиливал конфликты в своем хореографическом произведении. Теперь Валентин был не второстепенным родственником героини, но активным участником сюжета. Любовь к Маргарите наполняла образ Валентина нежной лирикой, которая

---

\* Начало статьи (Ч. I) см. в: [1, с. 56–71].

противопоставлялась страстному желанию Фауста обладать красавицей. Суровая военная профессия и чувство долга сообщали характеру балетного Валентина твердость и цельность.

Валентин впервые появлялся на сцене в заключительной картине первого акта. Он предстал «героем и славой родины» [2, с. 13], вернувшимся домой из военного похода. На него заглядывались все горожанки: внешняя суровость и мужественность выгодно выделяли Валентина на фоне простоватых горожан. Однако, едва увидев Маргариту, Валентин обнаруживал пылкое и страстное сердце: суровый воин «в избытке чувств бросался к ногам девушки» [1, с. 14].

Образ Валентина развивался во второй картине второго акта; действие происходило в замке Фауста, где тот устраивал бал в честь Маргариты. Центральным эпизодом картины был *Grand pas d'action*, в котором принимали участие все главные персонажи балета — Фауст, Мефистофель, Маргарита, Валентин, Марта и четыре солистки. Мефистофель плел свою танцевальную «паутину», под его чарами героини обнажали свои чувства и эмоции и выражали их, не скрывая: Фауста терзала жгучая страсть к Маргарите, Валентин отчаянно ревновал соперника. Перро отдал единственную мужскую вариацию в этом ансамбле именно Валентину: то был хореографический портрет героя, не ведающего сомнений. Героический образ Иогансона так запечатлелся в коллективной памяти зрителей, что полвека спустя о нем писал Аким Волинский, никогда не видевший Иогансона на сцене. Однако критик «реконструировал» его танец с такой эмоциональной силой и художественной правдой, что эти строки постоянно цитируются как главное свидетельство танцующего Иогансона: «Он казался воинственным героем. Высокий, размашистый жест, строго, по-мужски повернутая голова, безукоризненно правильный *epaulement*, глубокое и быстрое *plié* — пружинное и вольное <...>. Он взвивался в высоту без разбега, без трамплина, с места выкидывая ноги в строго выворотном рисунке. <...> Остановки на полу каменные, делавшие впечатление монументальных статуй Донателло. <...> Все в строго выверенном мужском стиле» [3, с. 138].

Развязка наступала в третьем акте. Валентин становился свидетелем свидания Фауста и Маргариты. Оскорбленный и разгневанный, он вызывал соперника на дуэль и проигрывал: Мефистофель направлял клинок Фауста в грудь Валентина, и тот, бесстрашно сражавшийся на поле боя, погибал от предательского удара...

Христиан Иогансон дорожил партией Валентина. Он оставался в спектакле дольше всех участников премьеры 1854 года. Покинула Россию и вскоре умерла австрийская балерина Габриэль Иелла, танцевавшая Маргариту; вернулся во Францию Жюль Перро (Мефистофель); завершил исполнительскую деятельность лучший «петербургский Фауст» — Мариус Петипа. И лишь стойкий, как его герой, Христиан Иогансон выходил в роли Валентина.

Он и Мариус Петипа приняли участие в сотом представлении «Фауста» 28 января 1869 года. Иогансон танцевал эту партию более двадцати лет, до 1875 года, будучи партнером всех петербургских Маргарит – Габриэль Иеллы, Надежды Богдановой, Амалии Феррарис, Марии Суровщиковой-Петипа, Вильгельмины Сальвиони, Адели Гранцовой, Александры Кеммерер, Евгении Соколовой..

В возвышенно-романтическом ключе решалась партия графа Эдгара в балете Жюль Перро «Эолина, или Дриада» (1858). Спектакль этот стал последним, поставленным хореографом в Санкт-Петербурге, и, в некотором смысле, итоговым, как для самого балетмейстера, так и для Иогансона. Перро идеально «вмонтировал» романтическую аллюзию о недостижимости мечты в строгую выверенную форму классического балета, ту, к которой придет зрелый Мариус Петипа в «Спящей красавице» и «Раймонде». «Эолина» сверкнула яркой прощальной кометой на небосклоне романтической хореографии, и она же первым лучом высветила горизонт будущего академического балета [см.: 4, с. 169–185].

Красавица Эолина и граф Эдгар любят друг друга, и дело идет к свадьбе. Между тем девушка не знает о своей двойственной сущности: днем она человек, а по ночам преобразуется в дриаду и улетает в волшебную рощу к себе подобным, где в старинном дубе живет ее душа. Единственный, кто владеет тайной Эолины, – Рюбзаль, король подземного мира. Он признается Эолине в любви, предлагает ей все сокровища своего царства и трон. Когда девушка-дриада отвергает любовь гнома, тот в отместку сжигает волшебный лес, где обитает ее душа. Эолина умирает в разгар свадебного торжества, успев напоследок станцевать самое виртуозное *pas de deux* в истории романтического балета.

Хореографическое решение партии графа Эдгара было одним из самых сложных и насыщенных: Иогансон принимал участие в нескольких номерах большого пятчасового балета.

Танцевальной экспозицией главных героев «Эолины» может считаться характерный Силезский танец (*La Silésienne*), который Эдгар и Эолина (итальянская балерина Амалия Феррарис) исполняли в первой картине. Веселый танец-игра, построенный на движениях средневековых плясок, представлял влюбленных; в нем наивная и кокетливая Эолина поддразнивала влюбленного в нее графа, ускользала от него, пряталась за крестьянами, чтобы лишь сильнее вскружить голову Эдгару. В финале танца он наконец-то заключал девушку в свои объятия.

Чувства влюбленных подвергались испытаниям во втором акте, на празднике помолвки Эолины и Эдгара. После праздничного дивертисмента наступал черед танца молодых (*Grand pas d'action*). Но в него вмешивался таинственный незнакомец (Рюбзаль – Жюль Перро), который подчинял своей воле

Эолину, насылая на нее чары; лишь бесстрашие Эдгара, бросавшегося на защиту невесты и вырывавшего ее из рук Рюбзалея, разрушали злое наваждение.

Идеальную гармонию и слияние душ Эдгара и Эолины демонстрировало *Grand pas des dryads* в третьем акте. Пара главных героев находилась в центре масштабной многофигурной композиции фантастических дев, которые свивали вокруг них летучие хороводы. Тема любви развивалась в поэтическом адажио и утверждалась в бравурной вариации Эдгара, в которой граф демонстрировала «восхищение, радость и веселье» [6, с. 17]. Драматической кульминацией акта был эпизод дуэли между Эдгаром и Рюбзалем. Поединок в «Эолине» был поставлен Перро очень изобретательно. Дуэль происходила на затемненной сцене, оружие соперников было смазано специальной смесью, изготовленной химиком Императорских театров Макаром Шишко, отчего при соприкосновении шпаг сыпались искры, буквально «визуализируя» накал страстей в сердце графа Эдгара.

Хореографической кульминацией балета было свадебное *pas de deux* Эолины и графа в заключительном четвертом акте. Оно не несло никакой действенной или драматургической нагрузки: новобрачные исполняли дуэт, праздничный и ликующий. Торжественность момента усиливала виртуозная хореография, которая преподносилась в нарочито эффектной манере. Шикарный и ослепительный номер, восхитивший всех зрителей и критиков, поразивший невиданным техническим мастерством исполнителей, расчетливо венчал многоэтажное «здание» балета, являясь его главным хореографическим итогом. Блестящая виртуозность *pas de deux* в романтической «Эолине» предвосхищала роскошные «концертные» *pas de deux* и *grand pas* Мариуса Петипа. В нем были и акробатические поддержки в адажио, и «необычайные эквилибристические» [6] чудеса в женской вариации, и сложные элементы мужского классического танца — двойные туры в воздухе в соло Иогансона.

Для 41-летнего Иогансона «Эолина» стала, пожалуй, лучшим балетом в долгой карьере танцовщика. В партии Эдгара он блеснул и виртуозной техникой, и вдумчивым актерским наполнением. Роль графа словно объединила в себе черты прежних сценических образов Иогансона. Эдгар представлял идеальным рыцарем, исполненным чувства собственного достоинства, подобным Ульриху в «Войне женщин» и Родольфо в «Газельде». Его трепетное отношение к Эолине и куртуазность поведения рисовали образ поэта, воспевающего Прекрасную Даму, и заставляли вспомнить другого поэта в исполнении Иогансона — Гренгуара. Подобно Валентину из «Фауста», Эдгар был бесстрашным воином: без малейших колебаний граф вызывал на дуэль Рюбзалея и проигрывал лишь потому, что тот, как и Мефистофель, применял против соперника магию. В волшебном лесу дриад душа Эдгара находила покой и умиротворение (так же, как и душа его другого графа, Гуго из «Питомицы фей»).

Поэтическая сущность Эдгара воплощалась в томительно-мечтательных танцах дриад, которые символизировали его романтическую душу и тягу к идеалу. Подобно Альберту в «Жизели», герой Йогансона переживал гибель надежд и мечтаний в финале «Эолины». Прибавим к этому невероятно трудное хореографическое решение партии, которое включало все виртуозные достижения мужского классического танца первой половины XIX века. Вывод очевиден: роль графа Эдгара – вершина исполнительского творчества Х. Йогансона.

«Эолине» не была суждена долгая сценическая жизнь: невероятно сложный балет был труден для исполнительницы главной роли. Первая «петербургская Эолина» (Амалия Феррарис) установила «планку» на невиданной высоте, которая так никому и не покорилась. После отъезда итальянской балерины в спектакле дебютировали русские танцовщицы Анна Прихунова (1859) и Мария Суrowsчикова-Петипа (1861), но, судя по откликам прессы, старательно умолчавших о том, как артистки преодолели хореографические «риффы», которыми была насыщена роль, они или упростили партию, или не справились с «техническим заданием». Оба раза их Эдгаром был Х. Йогансон. Последнее упоминание об «Эолине» встречается на балетных афишах в 1861 году. Но образ графа Гуго, несомненно, возникает в лучших сочинениях Мариуса Петипа конца века – в образе Голубой птицы в «Спящей красавицы» и четверке кавалеров в «Раймонде».

После отъезда Жюль Перро из Санкт-Петербурга Йогансон постепенно переходит на исполнение пантомимных партий. С ним по-прежнему каждые три года продлеваются контракты как с танцовщиком на прежних условиях. С 1 октября 1851 года (когда исполнилось 10 лет его службы в России) за «усердную службу..., примерное поведение и талант» [7, л. 46 об.] Йогансону была назначена пенсия в 571,44 рублей серебром [7, л. 47]. На девятнадцатом году службы (в 1860-м) Йогансону подняли жалованье до 2870 рублей серебром [7, л. 70] и до 3000 рублей серебром в 1861-м [7, л. 110] с сохранением 7 рублей поспектакльной платы и одного полубенефиса в год.

В 1860-е Х. Йогансон исполняет многие роли из своего сложившегося репертуара (Альберт, Валентин, Сальватор Роза). Его танцевальный гений будет неоднократно востребован М. Петипа. Своего друга хореограф поставит в центр танцевальных композиций, поручив ему и участие в дуэтах, и сольные вариации. В 1861-м (Йогансону 44 года) на премьере эпохальной «Дочери фараона» Йогансон в Pas d'action II акта исполнит виртуозную вариацию. В 1868-м (Йогансону 51 год) он выйдет Эндимионом во вставном номере «Les amours de Diane» и выведет на сцену дебютантку – воспитанницу Театрального училища Евгению Соколову. Позднее Йогансон будет принимать участие в премьерах А. Сен-Леона и М. Петипа, исполняя главным образом пантомимные роли (Мутча, приближенный Хана в «Коньке-Горбунке», Эсмар в «Ливанской

красавице») или участвуя в качестве одного из четырех кавалеров (партнеров балерины) в Grand pas балета «Золотая рыбка».

В 1866-м, на двадцать пятом году службы, «по таланту его и усердию» [7, л. 102 об.] размер поспектакльной платы Иогансона увеличили до 10 рублей. С 1869-го он занимает место Эжена Гюге в Театральном училище, совмещая обязанности танцовщика и педагога за 5000 рублей серебром в год [7, л. 117 об.], из которых 3000 получает за исполнительскую деятельность, а 2000 — за педагогическую.

1870-е естественным образом ограничили выходы Иогансона на сцену исключительно в пантомимных ролях: в «Дочери фараона» он исполнял роль отца главной героини. В 1877-м стал первым раджей Дугмантой на премьере «Баядерки».

Иогансон все реже и реже появлялся на сцене. Начавшаяся в царствование Александра III театральная реформа затронула и балет. В 1884 году «оптимизация» балетной труппы привела к увольнению «всех излишних артистов пенсионеров» [7, л. 150]. В их число попал Иогансон. 1 мая 1884 года он был уволен из состава балетной труппы. Директор И. Всеволожский участливо относился к Иогансону: обратился к министру императорского двора; в красках описал, что уволенный из балетной труппы 67-летний танцовщик вследствие потери значительной части заработка «неминуемо впадет в печальное положение»; попросил вышестоящее начальство воззреть «благосклонно на его участь» и обеспечить «возможность безбедного к концу дней его существования» [7, л. 149].

43-летнее служение Х. Иогансона русской сцене было высоко оценено: император Александр III, «в виде исключения за долголетнюю службу», повелел добавить к жалованью артиста из Кабинета Его величества дополнительное пособие в размере 568,56 рублей серебром в год [7, л. 151].

Исполнительская деятельность Христиана Иогансона завершилась в 1884 году. Но его не забывали. В 1891 году было торжественно отмечено 50-летие службы Иогансона в Императорских театрах. Он стал третьим артистом петербургской балетной труппы, после Николая Гольца и Феликса Кшесинского, кто отпраздновал этот юбилей. «За полезную и многолетнюю службу» [7, л. 156] ему был назначен бенефис, который состоялся 8 декабря 1891 года. В 1901-м отмечались 60 лет деятельности Иогансона, и то было его последнее чествование. 24 сентября 1902 года Иогансон подал прошение об отставке по состоянию здоровья: «Преклонный мой возраст и потеря зрения не позволяют мне с прежней энергией продолжать службу» [7, л. 179]. Простительное было удовлетворено, и служба танцовщика в Императорских театрах официально завершилась 1 октября 1902 года. Через четыре недели, 29 октября 1902, император Николай II присвоил Иогансону звание «Заслуженный артист Императорских театров» [7, л. 184].

Христиан Иогансон скончался в 1903 году. В рапорте директора Императорских театров говорится: «Христиан Иогансон всегда отличался выдающимся талантом и в течении более чем 60-летней своей службы принес большую пользу хореографическому искусству» [7, л. 182].

Каким же был танец Иогансона? Попытаемся ответить на этот вопрос, анализируя многочисленные (и очень краткие) упоминания о нем в театральной прессе.

Внешность аттестовала его как премьерера. На фотографиях Иогансона в сценических ролях отчетливо виден высокий рост («длинный», по мнению Е. Вазем), стройное телосложение (годы выступлений иссушили тело Иогансона; Вазем отмечает, что в 1860-е танцовщик казался уже «худым»), без выпячивающихся, «пузырчатых», как определял подобный тип Фёдор Лопухов, мускулов. В конце XIX века рост Иогансона казался его ученику Н. Легату уже «средним», а телосложение – «крепким, с мощной грудной клеткой» [8, с. 39]. Лицо Иогансона было «блеклым», без запоминающихся черт. Театральные критики, не без наслаждения описывавшие «выразительное» [8, с. 72] лицо М. Петипа, его «темные жгучие глаза» [10, с. 165], не оставили своих впечатлений о лице Иогансона. Похоже, красотой, или хотя бы симпатичностью, он не отличался даже в молодости. Вазем, танцевавшая с артистом, когда тому было уже около 50 лет («Я помню его, конечно, только стариком»), говорит о его «некрасивости», упоминая «всё в морщинах» [11, с. 162] лицо. Н. Легат запомнил Иогансона глубоким стариком: «Седые волосы, густые брови, светло-голубые глаза, маленький нос крючком» [8, с. 39].

Тем не менее Иогансон запомнился не «пригожестью» облика, но смелым, свободным, сильным танцем. Его заметили с самых первых выступлений в Петербурге. Плещеев, говоря о петербургской труппе начала 1840-х, называет Елену Андреевну, Татьяну Смирнову, Ольгу Шлефохт и Христиана Иогансона «самыми выдающимися новыми силами <...>, имена которых играют очень заметную роль в истории нашего балета» [11, с. 115–116].

Уже в первых рецензиях критики отметили в Иогансоне «удивительную уверенность», «легкость» и «возможную для мужчины грацию» [12, с. 33]. Пятнадцать лет спустя театральные критики по-прежнему использовали эти определения в адрес танцовщика: «Легкость, мягкость, эластичность движений составляют преобладающее качества его танцев» [13].

Определение «уверенность» говорило о прекрасной технической оснащенности молодого танцовщика и спокойном, безусильном исполнении вариаций. Категория «легкость» включала оценку прыжка – высокого и бесшумного. Критики писали о двух прыжках, в которых «перелетел он через всю ширину огромной сцены и так легко, что, казалось, это не стоило ему ни малейших усилий» [13].

Термин «грация» вообще редко употреблялся по отношению к мужскому танцу и не считался его необходимой принадлежностью. Но именно это определение критики неоднократно применяли для характеристики танцевальной манеры Иогансона. Например, в рецензии Я. Григорьева (1849) была отмечена «редкая» для мужчины «грация» [14] Иогансона. Журналисты писали об особом изяществе артиста и его неповторимом способе держаться на сцене, которую Вера Красовская увидела в «подчеркнуто галантных манерах» и «несколько жеманных позировках» [15, с. 255–256]. На закате исполнительской карьеры танцевальная манера артиста восхищала молодую балерину Вазем; она определила танец Иогансона как «образцовый», «легкий и элегантный». Она же, весьма строгая в своих оценках, находила в его вариациях идеал «художественной красоты» [10, с. 163].

Когда Иогансон покинул сцену, его часто вспоминали и ставили в пример новым поколениям танцовщиков как «идеал для олицетворения хореографического искусства», который проявлялся в «красоте форм, пластичности движений, изяществе манер, классической выдержанности» (цит. по: [16, с. 117–118]).

Образ одной из вариаций, сочиненных для Иогансона М. Петипа (мужская вариация в *Ras d'action* из второго акта «Дочери фараона»), ярко обрисовывает танцевальную манеру Иогансона. Его танец лился свободно, без «многозначительных» пауз для подготовки к исполнению сложного движения; руки безупречно координировались с движениями ног и корпуса: «Маленькие заноски без разбега, с одного толчка, с мгновенного *pliè*, без расхолаживающей подготовки. Гармонируя с каждым темпом шага, руки распускали нежные классические схемы» (цит. по: [17, с. 32]).

Виртуозность Иогансона не подлежит сомнению, просто в то время не было принято писать о технических рекордах танцовщиков. Театральные рецензенты даже оправдывались, упоминая имя Иогансона в числе исполнителей, поражающих сложностью танцев: «Обыкновенно танцовщику трудно обратить на себя внимание. <...> Г. Иогансон составляет исключение» (цит. по: [18, с. 359]), но имя артиста говорило «само за себя» (цит. по: [18, с. 255]). По мнению русских критиков, посещавших европейские театры, по уровню владения техникой Иогансон превосходил и европейских танцовщиков: «После виденных нами за границей танцоров, смело можем сказать, что он [Христиан Иогансон] один из лучших» (цит. по: [18, с. 426]), «по искусству своему он имеет мало соперников в Европе» (цит. по: [18, с. 438]).

Иногда рецензенты описывали и «трюки» в исполнении Иогансона. «Визитной карточкой» танцовщика считались его «изумительные револьтады» [19, с. 309] — прыжок из арсенала мужчин-виртуозов, во время которого танцовщик переносит ногу через ногу, поворачиваясь в воздухе [20, с. 552–553]. Часто восторгались пируэтами Иогансона. По словам Вольфа, танцовщик

«удивил всех своими пируэтами» [21, с. 116] в балете «Восстание в серале» (1845). Вращениями Иогансон удивлял и впоследствии. Он мог с легкостью сделать несколько оборотов (количество критикам посчитать не удавалось, но они отмечали «довольно продолжительные» [22] вращения). Иогансон сохранял прекрасную форму до старости. Его ученик Николай Легат восторженно писал: «Иогансон время от времени поражал нас, без подготовки демонстрируя цепочку сложнейших шагов, оканчивающуюся серией вихревых пируэтов, выполнив которые он замирал в безупречном арабеске» [8, с. 39].

Легко удавались танцовщику и двойные туры в воздухе, что в середине XIX века считалось невероятным достижением. Критик, рецензировавший премьеру «Эолины» (1858), зафиксировал в вариации Иогансона «пируэт в воздухе, который состоит в том, что танцовщик подымается от земли и, прежде, нежели опять коснется ее, несколько раз поворачивается всем телом на собственной оси. <...> Обе ноги танцовщика остаются в это время перпендикулярно вытянутыми к полу» [22, с. 1442]. Отметим в этом описании идеальную методику исполнения, которую тщательно добиваются в учебном классе в современных балетных школах. Помимо пируэтов, Иогансон в танце демонстрировал и «истинно поразительные антраша» [11, с. 131] – еще одно виртуозное движение, когда на высоком прыжке танцовщик несколько раз скрещивает ноги.

Все эти «трюки» никогда не являлись самоцелью, их исполнение всегда отличалось художественностью и артистичностью, и публика награждала танцовщика громкими аплодисментами.

В дуэтом танце Иогансон был очень хорошим партнером, доказательством чего является большое число всевозможных *pas de deux*, *pas de trois* и других ансамблей, которые он перетанцевал за свою карьеру. Иогансон танцевал с балетными легендами: Мария Тальони выбрала его себе в партнеры, выступая в Петербурге последний сезон (1841/1842), и исполнила с ним свою последнюю петербургскую премьеру – балет «Герта, повелительница Эльфрид». Чуть позже именно ему выпадет честь быть кавалером (во время петербургских дебютов) других европейских звезд балетного романтизма – Люсиль Гран, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи, Амалии Феррарис. Не было ни одной балерины или солистки, выступавшей в Петербурге в 1840–1860-х годах, чьим кавалером не был бы Х. Иогансон.

В романтическом балете дуэтный танец не знал видимых трудностей: главная обязанность кавалера состояла в незаметной поддержке балерины в красивых позах на кончиках пальцев и аккуратной подстраховкой во время пируэтов. Иогансон овладел этим искусством в совершенстве; он же раздвинул технические возможности дуэтного танца, «усилив» его акробатическими подержками. Например, Екатерина Вазем пишет, что он мог «в буквальном смысле жонглировать своей дамой» [10, с. 164].

Иогансон обладал еще одним прекрасным качеством кавалера: он умел выгодно представить свою партнершу, намеренно уйдя в тень при исполнении сложных элементов. Замечательным примером его «невидимого» партнерства представляется адажио из четвертого акта балета «Эолина», в котором блистали Иогансон и Феррарис. Он деликатно и незаметно поддерживал балерину в пируэтах на пальцах, и зрители восторгались ее «тройным пируэтом». И лишь рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» заметил, что поразившее всех вращение «делалось с помощью танцовщика, <...> но вы этого почти не замечаете» [22, с. 1441].

Иогансон сохранял силу и ловкость в дуэте до весьма преклонных для танцовщика лет. В 1867-м (в 50 лет) он исполняет роль одного из пяти кавалеров в Grand pas балета «Золотая рыбка» в постановке Сен-Леона. Это grand pas можно считать предтечей знаменитого адажио Авроры и четырех кавалеров в «Спящей красавице». В нем балерина благосклонно принимала внимание пяти поклонников, поочередно выполняя с ними разнообразные па. Екатерина Вазем, выступавшая в этом балете, высоко оценила своего сценического партнера: «...поддерживал он изумительно уверенно и ловко» [10, с. 164].

Образ танцующего Иогансона присутствует на балетной сцене. Он «живет» в одном из самых знаменитых дуэтов классического репертуара — pas de deux Дианы и Актеона в хореографии А. Вагановой, вставленном в балет «Эсмеральда» в 1935-м. Между тем история этого номера начинается в 1868 году: на премьере балета М. Петипа «Царь Кандавл» в дивертисменте третьего акта исполнялось pas de trois «Les amour de Diane». В нем танцевально разыгрывалась история Дианы и Эндимиона: идеальной красотой юноши восхищалась сама богиня, гармоничному дуэту аккомпанировал маленький и юркий Пан. Петипа сочинил этот номер на Евгению Соколову (Диана), Христиана Иогансона (Эндимион) и Александра Пишо (Пан). Pas de trois пережило спектакль и часто исполнялось в концертах. В 1935-м его отредактировала А. Ваганова для «Эсмеральды», изъяв из него Пана и изменив взаимоотношения главных героев. Если в версии Петипа центром притяжения был юноша-пастух Эндимион (именно он был желанной целью Дианы), то в постановке Вагановой пастух превратился в охотника, страстно домогавшегося богини. Федор Лопухов весьма сурово отозвался о вмешательстве Вагановой в хореографию Петипа: «К сожалению, представление о блестящем номере Петипа у нас искажено А. Вагановой. Она <...> превратила танцевальное трио в дуэт. Из-за изъятия партии сатира композиция потеряла смысл, логику поведения персонажей и превратилась в демонстрацию браваурной техники танца» [23, с. 113]. Конечно, партия Эндимиона / Актеона была значительно «усилена» и усложнена танцовщиками в XX веке. Но в смелых поддержках адажио, в уверенных прыжках и шквалистых вращениях проступает образ первого Эндимиона — идеального классического танцовщика Х. Иогансона.

Христиан Иогансон был солистом петербургской балетной труппы 43 года. Его исполнительская деятельность началась в 1840-е годы, в период расцвета романтического балета. Зрелость пришлась на 1850-е, когда в Петербурге творил Ж. Перро. Иогансон принимал участие в первых, не самых совершенных, премьерах М. Петипа, помогая другу в его балетмейстерских дебютах; завершил карьеру в 1884 году уже в ранге пантомимного актера, создав замечательные пластические образы в академических шедеврах Петипа.

Уникальная исполнительская манера Иогансона оказала огромное влияние на мужской танец второй половины XIX века. Она эволюционировала на всем протяжении его деятельности: в ранние годы он был «просто» хорошим танцовщиком-солистом, идеальным и благородным «классиком». Сотрудничество с выдающимися мастерами сцены (Фанни Эльслер и Жюль Перро) способствовало раскрытию его актерских качеств, и придало танцу мужественные и волевые черты. Таким образом, Иогансон может считаться одним из первых представителей мужского героического танца в классическом балете.

Иогансон расширил границы классического танца. Он считался признанным виртуозом своего времени. У него был высокий и легкий прыжок, он в совершенстве владел разнообразными сложными вращениями (партерные и воздушные). Но никогда демонстрация балетной техники не являлась для него самоцелью. Танец Иогансона отличали изящество и безупречная классическая форма. Почти сорок лет Иогансон служил педагогом в Императорском театральном училище и педагогом класса усовершенствования в театре, передавая свой уникальный опыт новым поколениям русских танцовщиков, сохраняя преемственность идеалов классического танца.

Двадцатитрехлетний шведский танцовщик, приехавший в 1840 году в Санкт-Петербург смотреть и изучать танцы М. Тальони, нашел в России свою вторую родину. Российские Императорские театры создали все условия для развития его таланта, а сам он, по словам В. Красовской, сделался «подлинно русским художником» [14, с. 256], одним из самых значительных и замечательных премьеров петербургской балетной труппы, настоящим феноменом классического танца.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Федорченко О. А. Христиан Иогансон – танцовщик-феномен (Ч. I) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5. С. 56–71.
2. [Перро Ж.] «Фауст»: большой фантастический балет. Либретто. СПб. [1863]. 30 с.
3. Вольнский А. Л. Книга ликований. М.: Артист. Режиссер. Художник, 1992. 304 с.
4. Федорченко О. А. «Эолина»: последний балет Жюль Перро // Театр и литература: сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб.: Наука, 2003. С. 169–185.

5. [Перро Ю.] Эолина, или Дриада, большой фантастический балет: Либретто. Сочинение балетмейстера Юлия Перро. СПб. 1858. 24 с.
6. Ростислав. Музыкальные беседы. Мимоходом о г-же Феррарис // Северная пчела. 1859. 11 февраля. С. 130.
7. Дело о службе танцовщика Иогансона // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 1298.
8. *Легат Н.* История русской школы. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 112 с.
9. *Кони Ф.* Театральная летопись. Большой театр. «Сатанилла, или Любовь и ад» // Пантеон. 1848. Т. II. Кн. 3. С. 36; 71–74.
10. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра: 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 488 с.
11. *Плещеев А.* Наш балет. СПб. 1899. 474 с.
12. Театральная хроника. Большой театр // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. Т. III. С. 32–33.
13. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 8 дек. С. 1393.
14. *Т.* «Катарина, дочь разбойника» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 10 дек. С. 1019.
15. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.
16. *Худеков С. Н.* Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860–1890-х годов / сост. С. В. Тихоненко, Н. Н. Зозулина. СПб.: АРБ, 2022. 188 с.
17. «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1913 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 180 с.
18. *Груцынова А. П.* Театральный и музыкальный вестник о балете (1856–1858). СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 580 с.
19. *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
20. *Revoltade* // Русский балет: энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 552–553.
21. *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб. 1877. Ч. I. 190 с.
22. Петербургская летопись. Новый балет «Эолина, или Дриада» // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 9 нояб. С. 1441–1442.
23. *Лопухов В. Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.

## REFERENCES

1. *Fedorchenko O. A. Khristian Ioganson – tancovshchik-fenomen (Ch. I) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 5. S. 56–71.*
2. [Perro Zh.] «Faust»: bol'shoj fantasticheskij balet. Libretto. SPb. 1863. 30 s.
3. *Volynskij A. L. Kniga likovaniy. M.: Artist. Rezhisser. Khudozhnik, 1992. 304 s.*
4. *Fedorchenko O. A. «Eholina»: poslednij balet Zhyulya Perro // Teatr i literatura: sb. st. k 95-letiyu A. A. Gozenpuda. SPb.: Nauka, 2003. S. 169–185.*
5. [Perro Yu.] Eholina, ili Driada, bol'shoj fantasticheskij balet: Libretto. Sochinenie baletmejstera Yuliyu Perro. SPb. 1858. 24 s.
6. Rostislav. Muzykal'nye besedy. Mimokhodom o g-zhe Ferraris // Severnaya pchela. 1859. 11 fevralya. S. 130.
7. Delo o sluzhbe tancovshchika Iogansona // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. khr. 1298.
8. *Legat N. Istoriya russkoj shkoly. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. 112 s.*
9. *Koni F. Teatral'naya letopis'. Bol'shoj teatr. «Satanilla, ili Lyubov' i aD» // Panteon. 1848. T. II. Kn. 3. S. 36; 71–74.*
10. *Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra: 1867–1884. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 488 s.*
11. *Pleshcheev A. Nash balet. SPb. 1899. 474 s.*
12. Teatral'naya khronika. Bo'shoj teatr // Repertuar russkogo i panteon vsekh evropejskikh teatrov. 1842. T. III. S. 32–33.
13. Benefis g. Iogansona // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 8 dek. S. 1393.
14. T. «Katarina, doch' razbojnika» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1849. 10 dek. S. 1019.
15. *Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka. M.; L.: Iskusstvo, 1958. 312 s.*
16. *Khudekov S. N. Baletnaya kritika. Kn. 1. Stat'i 1860–1890-kh godov / sost. S. V. Tikhonenko, N. N. Zozulina. SPb.: ARB, 2022. 188 s.*
17. «Vitijstvennyj Akim». Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1913 / sost. E. A. Shchepeleva, N. N. Zozulina. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2021. 180 s.
18. *Grucynova A. P. Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik o balete (1856–1858). SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2022. 580 s.*
19. *Blok L. D. Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.*
20. Revoltade // Russkij balet: ehnciklopediya. M.: Bol'shaya rossijskaya ehnciklopediya; Soglasie, 1997. S. 552–553.
21. *Vol'f A. Khronika peterburgskikh teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda. SPb. 1877. Ch. I. 190 s.*
22. Peterburgskaya letopis'. Novyj balet «Eholina, ili Driada» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1858. 9 noyab. S. 1441–1442.
23. *Lopukhov V. F. Shest'desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 368 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения; [olgafedorcenco@gmail.com](mailto:olgafedorcenco@gmail.com)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Art); [olgafedorcenco@gmail.com](mailto:olgafedorcenco@gmail.com)