

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ОТ Ж.-Ж. НОВЕРРА ДО М. И. ПЕТИПА

*Андриенко Е. А.*¹

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва,
Малый Кисловский пер., д. 6, 125009, Россия.

В статье рассматривается эволюционное развитие хореографической формы в теоретических трудах Ж. Ж. Новерра, К. Блазиса, а также в творчестве Ш.-Л. Дидло. Анализируются особенности малой и крупной формы в творчестве Ж. Перро и А. Сен-Леона – предшественников М. Петипа, завершившего процесс формообразования. Приводятся примеры изменения и совершенствования хореографических форм *pas de cinq* и *pas d'action* в балете «Дочь Фараона» в редакциях М. Петипа (1862) и П. Лакотта (2000), а также закономерное изменение первой верхней поддержки из *pas de trois* балета «Пахита» в редакции М. Петипа. Представлен методический анализ вариации феи *Violant* из балета «Спящая красавица» в различных хореографических версиях.

Ключевые слова: хореографические формы, Новерр, Блазис, Дидло, Перро, Сен-Леон, Петипа, Дочь Фараона, поддержка, Пахита.

THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC FORMS FROM J.-G. NOVERRE TO M. PETIPA

*Andrienko E. A.*¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 6, Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009,
Russian Federation.

This article examines the evolutionary development of choreographic form in the theoretical works of J.-G. Noverre, C. Blasis, as well as in the works of Ch.-L. Didelot. The features of small and large forms in the works of J. Perrot and A. Saint-Leon, the predecessors of M. Petipa, who completed their final formation, are analyzed. Examples are given of modification and improvement of the choreographic forms *pas de cinq* and *pas d'action* in the ballet *The Pharaoh's Daughter* in the editions

of M. Petipa (1862) and P. Lacotte (2000). And also, a natural change in the first upper lift from the pas de trois of the ballet *Paquita* in the version of M. Petipa. A methodological analysis of the variation of the fairy Violante from *The Sleeping Beauty* ballet in various choreographic versions is presented.

Keywords: choreographic forms, Noverre, Blasis, Didelot, Perrot, Saint-Leon, Petipa, *The Pharaoh's Daughter*, lift, *Paquita*.

Когда речь идет о философских понятиях содержания и формы, то в балетном спектакле они, как и в любом другом произведении искусства, неразделимы. Содержание всегда реализуется в форме, а она, в свою очередь, отображает содержание. Об этой взаимосвязи в трактате «Письма о танце» писал выдающийся балетмейстер Ж.-Ж. Новерр: «Всякий сложный и пространственный балет, действие в котором нечетко и запутанно, сюжет коего я могу понять лишь с программой в руках, замысел которого я не почувствую; балет, не дающий ни экспозиции, ни завязки, ни развязки — по моему разумению, будет лишь простым танцевальным дивертисментом, более или менее удачно выполненным. Такой балет очень мало способен тронуть меня, ибо он не характерен, лишен действенности и интереса» [1, с. 52–53]. Новерр первым в конце XVIII – начале XIX века возвел искусство танца на новую высоту, начав совершенствование хореографической формы. Он первым выступил против второстепенной роли балета в дивертисментном украшении оперы и призвал к монументальности и самостоятельности формы балетного искусства. Все его мысли были направлены на волнующую балетное сообщество тогда и сегодня проблему отказа от беспредметного «трюкаческого» танца. Почти все высказывания балетмейстера актуальны и в наше время. В его трактате есть рассуждение о симметрии «...в выходах, которые сами по себе ничего не говорят, лишены всякой выразительности и служат лишь для того, чтобы дать время передохнуть первым танцовщикам. Также уместны они в общем балете как завершение празднества, их можно еще допустить в чистом танце pas-de-quatре, хотя и в таких танцах нелепо жертвовать выразительностью и чувством ради ловкости тела и проворства ног. Но в действенных сценах симметрия должна уступать место природе» [1, с. 61].

Новерр также считает, что «для своего совершенствования балетмейстер должен познакомиться с композиционными приемами лучших постановщиков. В их талантливых постановках он найдет различный колорит, разнообразное противопоставление групп, рисунок распределения персонажей, особую экспрессию и увлекательный язык пантомимы» [1, с. 61]. В этих высказываниях можно проследить зарождение форм, желание Новерра видеть закономерность, изобретательность в композиции групп.

Первые новерровские опыты в создании хореографической формы выглядели иначе, чем те каноны, которые мы используем сегодня. Вот как Новерр объясняет композицию ансамблевой сцены: «Если балетмейстер хочет поставить танец двадцати четырех борцов, он должен отказаться от какой бы то ни было симметрии фигур, движений, позиций и групп. Чтобы придать этому действию характер правды, он должен составить двенадцать различных *pas-de-deux*. Эта трудная работа отнимет у него несколько дней. Когда все эти *pas* будут составлены и разучены исполнителями, каждым в отдельности, их надлежит соединить в большой ансамбль» [1, с. 61]. Таким образом, из высказываний балетмейстера мы можем понять, что современная каноническая форма чистого классического танца в исполнении танцовщицы и танцовщика (*pas de deux*) выглядит совсем иначе, относительно начала XIX века.

Ж.-Ж. Новерр стоял у истоков зарождения форм классического танца, которые в дальнейшем развили и усовершенствовали последующие поколения талантливых балетмейстеров, приверженцев реформ основоположника классического балета. Одним из последователей Новерра становится балетмейстер, педагог и теоретик танца К. Блазис. В своей творческой деятельности он постоянно ищет новые приемы и методы в искусстве танца, а также новые выразительные средства для композиционного построения спектакля. Одним из первых, опираясь на возможности смежных (живопись и скульптуру) искусств, графически точно и профессионально он фиксирует положения и позы танцовщиков в классическом танце. Всегда педантичный и дисциплинированный в работе, он сочиняет балетные либретто, прорабатывает музыку с композитором, вычерчивает схемы и пути движения артистов на сцене, записывает мизансцены, делает наброски поз и групп. Но главным достоинством Блазиса являются его теоретические труды: «Элементарный теоретический и практический трактат об искусстве танца» (1820), «Полное руководство к танцу» (1830). Первый посвящен технике и методике танца, а второй отображает вопросы композиционного построения балетного спектакля. Как и Новерр, Блазис ратует за эмоциональную насыщенность балетного действия и признает за ней решающее значение, отрицая технику как самоцель. Ю. И. Слонимский пишет о Блазисе: «Такой амплитуды деятельности среди мастеров балета не было ни до Блазиса, ни после него. ...Блазис строит систему там, где ее не было, классифицирует то, что до него было бесформенной грудой» [1, с. 84].

Как утверждалось ранее, термин *pas de deux*, существующий с XVIII века, совершенно не совпадает с нашим пониманием *pas de deux* — хореографическим дуэтом, лишенным игровой задачи и являющимся формой чисто классического танца. Обычно эта инструментальная, каноническая форма связана в хореографическом спектакле с остановкой сюжета и имеет четкую

и устойчивую структуру. Но в начале 20-х годов XIX века, в эпоху творческой деятельности в России выдающегося французского танцовщика, педагога и балетмейстера Ш.-Л. Дидло, мы можем проследить постепенное развитие этой хореографической формы (*pas de deux*) в современном значении. Для творчества Дидло характерна связь действия с танцами, которые должны были отвечать основной задаче пластически воссоздаваемых характеров. Поэтому *pas de deux* в эпоху Дидло все же имело более действенную структуру, чем инструментальную. Прием дуэтной поддержки еще не существовало. Они не практиковались в России, на столичной сцене, так как не являлись академичными и считались вульгарными при подъеме танцовщицы выше уровня груди партнера (хотя в Европе под влиянием итальянских виртуозов практиковались перебросы танцовщицы через спину, резкие падения в руки кавалера, подобие «рыбки» (прыжок в руки партнера), которые восторженно принимались публикой). В балетах Дидло в дуэтах применяют простейшие поддержки, идущие от объятий, всевозможные движения, останавливающие партнера, неожиданные столкновения, различные позы. Такие поддержки, безусловно, не являются эффектными технически, но не создают разрыва между формой приема и его содержанием, не выпадают из драматургии спектакля. «Такой должна быть всякая поддержка, обусловленная сюжетом, психологически мотивированная им и вытекающая из него в любом балете, который задуман не как дивертисмент, а как пьеса» [2, с. 60]. Балеты Дидло были исполнены драматизма, где основным выразительным средством была действенная пантомима, органически объединенная с танцем и легко переходящая в него. В его постановках возникли развернутые массовые танцы, где возросла роль кордебалета. Таким образом, спектакли Дидло предвосхитили возникновение романтизма в хореографическом искусстве Франции 30–40-х годов XIX века.

В эту эпоху появилась пальцевая техника в женском классическом танце, позволившая создавать и совершенствовать новые выразительные приемы, создающие ощущение легкости и полетности. К концу XIX века разрабатывается новый стиль женского танца, насыщенный виртуозной пальцевой техникой. В балетном искусстве окончательно складываются формы классического танца. В спектакли входят ритмизированная и танцевальным пантомима, а также пантомимный танец. В сюжетных балетах основное место занимает *Pas d'action*, а также танцевальные и мимические сцены. Вырабатываются музыкально-хореографические формы — дуэтные (*pas de deux*), групповые (*pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de cinq*, *pas de six*) и массовые (*grand pas*, *pas d'ensemble*).

Основным преимуществом создания форм классического танца стала возможность сосуществования в Императорском театре двух различных школ — французской и итальянской. Каждая внесла свой вклад в создание малой и крупной форм балетного спектакля: французская сформировала основные

каноны и выстроила танцевальную структуру «чистого» танца, а итальянская внесла техницизм и действенность.

В конце XIX века, в эпоху М. И. Петипа, все канонические малые и большие формы сформировались и достигли совершенства. Поскольку балетмейстер мастерски владел композиционным построением и умением сочетать различные группы участников внутри той или иной хореографической формы, он и сегодня является непревзойденным в компоновке различных классических элементов. Многие из его балетов являются примером удачного соединения малых и крупных форм в составе одного спектакля. Ярким примером могут служить авторские балеты «Дочь Фараона» (1862), «Баядерка» (1877), «Спящая красавица» (1890), «Раймонда» (1898), а также балеты других балетмейстеров в редакции Петипа: «Корсар» (1863), «Пахита» (1847). В балете «Спящая красавица» в качестве примера лучших образцов малой формы представлены вариации фей (*variations*), *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы, *pas de deux* Авроры и Дезире, *pas de quatre* феи камней; и крупные формы *grand pas d'ensemble* пролога, *grand pas d'action*, (дивертисмент) характерная сюита сказок, финальные *balabiles*. В дополнение к вышеперечисленному выделим выдающиеся образцы хореографической формы из других балетов Петипа:

«Пахита» (премьера 1847-го). В возобновлении 1881 года добавлены детская мазурка, *pas de trois* и *Grand pas*;

«Дочь Фараона» (премьера 1862-го). В возобновлении 1885 года добавлен *pas de cinq*;

«Корсар» (премьера 1858-го, *pas d'esclaves* на музыку П. Ольденбургского). В возобновлении 1863-го во второй акт включены *pas de six* для Медоры, кавалера и четырех танцовщиц на музыку Ц. Пуни, расширено трио Одалисок до *pas de trois*, добавлен деми-характерный танец «Маленького корсара», исполнявшийся балериной в мужском костюме. В редакции 1868 года добавлена картина в форме *Grand pas* «Оживленный сад»;

«Баядерка» (премьера 1877-го) — *pas d'action* и трио теней;

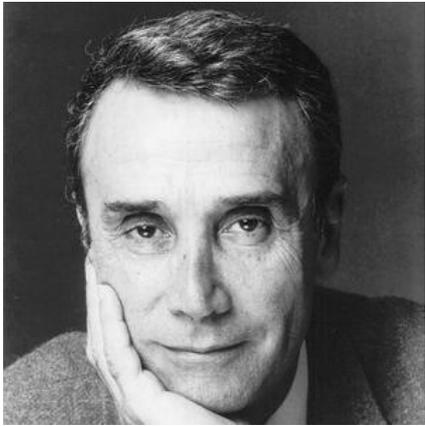
«Лебединое озеро» (премьера совместно с Л. Ивановым 1895-го) — *pas de trois*;

«Раймонда» (премьера 1898-го) — *pas d'action* второго акта, *Grand pas* третьего акта.

Ф. В. Лопухов описал используемые в *pas de cinq* «Дочери Фараона» Петипа движения: «глиссе (скользящий прыжок, в котором нога почти не отрывается от пола), в плывущем арабеске и такие же глиссе, но с поворотом-туром на месте, как и амбуате с поворотом, большие со-де-баски, большие кабриоли с откидкой корпуса назад в воздухе, притом зачастую кабриоли на круазе, что очень трудно выполнить» [3, с. 63]. Все эти элементы использовал в своем

pas d'action «Дочери Фараона» П. Лакотт. А также Ф. В. Лопухов утверждает, что у Петипа «все движения поставлены не просто, чтобы заполнить музыку, а так, что одно движение рождало другое. Это значит — движение могло служить и подготовкой к следующему и становиться основным в процессе хореографического развития» [3, с. 63]. Эту закономерность в своей крупной форме, вытекающей из развития и противоборства тем, продолжил Лакотт. И благодаря этому сложносоставная хореографическая форма воспринималась свободно и зрителями, и профессионалами (хореографами, педагогами и артистами) (см.: табл. 1).

Таблица 1. Изменение и совершенствование хореографических форм в балете «Дочь Фараона»

 <p>М. Петипа</p>	 <p>П. Лакотт</p>
<p>(По описанию Ф. Лопухова) Премьера 1862 г. (К. Розатти) Мариинский театр</p>	<p>Премьера 2000 г. (Н. Ананиашвили, Н. Грачева, С. Филин, Н. Цискаридзе) Большой театр</p>
<p><i>Pas de cinq</i></p>	<p><i>Pas d'action</i></p>
<p>Нет сюжетного развития.</p>	<p>Сюжетное развитие присутствует.</p>
<p>На афише заявлено 6 участников, но партия Таора — нетанцевальная. Танец построен на 5 участников.</p>	<p>Всего 40 участников вместе с кордебалетом. Танцы чисто дивертисментной формы.</p>
<p><i>Entrée</i></p>	
<p>Маленькие позировочные группы, участвуют все 5 исполнителей.</p>	<p>Аспиччия, Таор, 4 танцовщицы и 2 танцовщика.</p>
	<p>Вариация танцовщицы.</p>
	<p>Вариация танцовщицы.</p>
	<p>Вариация танцовщика.</p>

<i>Adagio</i>	
4 женщины и 1 мужчина. Развивалось в различных фигурациях от одной позы к другой. Завязка, основанная на групповых позах, переходит в танцевальное движение.	Аспиччия, 2 танцовщика, 12 женщин кордебалета, 12 мужчин кордебалета.
<i>Вариации</i>	
Вариации в музыке не обособлены и не существуют независимо от целого. Музыка каждой вариации вытекает из предыдущей.	Двойка танцовщиц. Двойка танцовщиц. Мужская вариация + 12 женщин кордебалета.
В вариациях преобладают сольные выступления, но изредка персонажи соединяются и танцуют по двое: то две женщины, то женщина с мужчиной.	Вариация Рамзеи + 4 арапчонка.
Вариация Аспиччии для М. Кшесинской (1898) не связана с развитием хореографии спектакля, не сочетается с безупречно классической формой <i>pas de cinq</i> .	Вариация Аспиччии.
	Вариация Таора.
	Кода: Аспиччия, Таор, Рамзея, Пасифонт, 4 танцовщицы, 2 танцовщика.

У Петипа в балете «Пахита» существует вставное *pas de trois*, являющееся инструментальной формой чистого танца, но не несущее сюжетной нагрузки. При необходимости оно могло быть включено в спектакль или изъято из него. По утверждению Лопухова, «...верховой подъем, как хореографическое новшество, был утвержден именно в “Пахите”, причем как в “чистом”, так и в сюжетном танце. В первом акте “выжим” балерины партнером оправдывался тем, что героиня была цыгано-испанской танцовщицей, которая выступала перед гостями. Вверх поднимали не мифическое существо, а “натуральную” женщину, отчего прием “выжима” приобрел особую эффектность». [3, с. 59–60]. А. Волынский отмечал особую пластичность, изумительную элевацию и «легкость в перебрасывании тела» в стремительных полетах в исполнении Э. И. Виль, П. Н. Владимирова, А. Я. Вагановой в коде *pas de trois* из балета «Пахита». «Вариация Вагановой отменно чиста (*pas de trois* из «Пахиты»). ... Артистка отделяется от пола, как птица. А в воздухе она как бы рвет ногами паутину, скрещивая их необычайно быстро. Все тело у нее при этом живет» [4, с. 339] — так описывается исполнительское мастерство в этом *pas de trois* А. Я. Вагановой — будущего основателя системы классического танца.

Поскольку в эпоху Петипа еще не существовало верхних виртуозных поддержек, допустим, что подъем в *pas de trois* в балете «Пахита» — *pas jete entrelace*¹ — исполнялся как перенос через верх балерины с одной стороны на другую. А. Волынский так описывал *pas de trois* в критических статьях: «Это *Pas de trois* отмечено особенною логичностью в строении своих частей. Оно разворачивается на медленном темпе, ритмично до последней мелочи, с преобладанием хореографии над звуком, пластической фразы над фразою музыкальною. Это цельный кусок с характером компактного единства и традиционной фактуры на всем его протяжении. Фигуры текут одна из другой нерасторжимо. Внутреннее чувство нарастает и накапливает с мягкостью постепенностью и передается гаммою темпов, идущих непрерывно вверх, от плывущего арабеска через круги на большой высоте к воздушно-смелым перекидным прыжкам на руках у кавалера. Последние детали этого номера захватывают даже своею патетичностью» [5, с. 101]. И только с развитием верхних поддержек в 20–40-е годы XX века подъем балерины стал исполняться на вытянутых руках с задержкой танцовщицы в воздухе. С помощью фрагмента фильма «Искусство русского балета», где о балетах М. И. Петипа рассказывает Н. Дудинская (1965), в балетах «Спящая красавица» (фильм-балет, 1983, Большой театр — вторая редакция 1973-го Ю. Н. Григоровича), «Золотой век», 1989 (фильм-балет, Большой театр — авторская редакция постановки 1982-го Григоровича), «Дочь фараона» (авторская редакция 2000-го Лакотт) мы можем проследить эволюцию *pas jete entrelace* в развитии: с удержанием танцовщицы в *I arabesque*; с удержанием и поворотом на половину круга на вытянутых руках; с удержанием и сбросом в руки партнера; с удержанием и полным оборотом по кругу. Таким образом внутри хореографической инструментальной формы с течением времени постоянно усложняются и совершенствуются технические элементы в дуэтом и сольном танце.

«Есть закономерность в том, что в области теории балета самые плодотворные идеи и наиболее ценные концепции принадлежали практикам. Музыковед, филолог, театровед, приступая к работе, имеют возможность анализировать конкретный текст — партитуру, литературное произведение. Что касается балета, то, излагая свои мысли по поводу спектакля, критики преимущественно пользуются эмпирическими воспоминаниями, представлениями скорее приблизительного порядка, нежели точными данными. К чести хореографических критиков, нужно сказать, что большинство из них — фанатики своего дела. Они смотрят спектакли десятки, а то и сотни раз и могут точно воспроизвести не только отдельные фрагменты, но порой целые вариации и дуэты. Однако полным хореографическим текстом балетного спектакля на сегодняшний

¹ Перекидной («переплетенный») выброс, прыжок (фр. — *pas jete entrelace*).

день владеют только практики», — утверждала балетовед Г. Н. Добровольская [3, с. 3]. Необходимость в фиксации и описании хореографических форм в классических спектаклях именно практиками сегодня является одной из важнейших задач в балетном сообществе.

Главной особенностью творчества Петипа является безупречное владение всеми возможными формами классического танца. О его мастерстве написано немало восторженных отзывов современниками и последователями. В творчестве балетмейстера инструментальные и действенные формы хореографии приобрели ту четко выстроенную каноническую структуру танца, которой мы пользуемся поныне.

Сформированные при Петипа малые канонические формы — вариации (variations), па де де (pas de deux), па де тдуа (pas de trois), па де катр (pas de quatre), па де сенк (pas de cinq), па де сис (pas de six). От па де де (pas de deux) до па де сис (pas de six) — приобрели устойчивую структуру антре (entrée), адажио (adagio), вариации (variations) участников, кода (coda). Без малой формы невозможно создать хореографическое произведение с высокохудожественной ценностью, а также стать мастером крупной хореографической формы. Вариации являются кульминационными моментами спектакля в создании образа героя и раскрывают характер персонажа. Но, по мнению Петипа, они представляют наиболее сложную форму танца для сочинения и воплощения. Об этом мэтр пишет так: «Да будет известно публике, что самое трудное во всяком па — это сочинить вариации, потому что каждый раз нужно им придать совсем новый стиль, отличный от всех остальных» [6, с. 64]. Петипа и сегодня считается непревзойденным мастером женской вариации. Ее сочинение и построение — это индивидуальный подход в работе с каждой из исполнительниц, учитывающий ее физические возможности и дарования. А. В. Ширяев пишет о работе Петипа с артистами: «С солистами он работал совершенно отдельно. Во время работы он тщательно изучал их, выискивал хорошие штрихи их дарований, старательно добивался тренировки в найденных движениях и тогда строил танец в соответствии с дарованием. Бывало так: покажет готовое движение, артистка балета бьется, бьется — ничего не выходит, тогда он перестраивает па» [2, с. 303]. Этот принцип создания хореографии Петипа подтверждает Легат рассказами об индивидуальной работе мэтра с исполнительницами во время сочинения вариаций, па де де и сольных номеров. Сначала он прослушивал музыкальный материал, обдумывал его некоторое время, затем прослушивал музыку снова, мысленно сочиняя танец, и только затем приступал к работе, составляя композицию танца и разделяя ее по восьмым долям такта. Свои мысли и идеи он объяснял исполнителям словесно, а после того, как рисунок танца складывался, просил исполнить получившийся вариант, при этом корректируя позы и движения. А затем говорил:

«Ну, а теперь как следует» [6, с. 242], чтобы увидеть окончательный вариант. Легат писал о таланте мэтра: «Его коньком были женские сольные вариации. Здесь он превосходил всех мастерством и вкусом. Петипа обладал поразительной способностью находить наиболее выгодные движения и позы для каждой танцовщицы, в результате чего созданные им композиции отличались и простотой, и грациозностью. Он редко давал комбинации, требующие виртуозной техники, уделял главное внимание грациозности линий и поз» [6, с. 241]. О его композиции в танце пишет в своих воспоминаниях и Е. В. Гельцер: «В вариациях, также как и в ролях, у Петипа была сквозная линия, а не только набор движений и трудностей, которые являются у некоторых балетмейстеров следствием недостатка фантазии» [6, с. 235].

Рассмотрим в качестве примера вариацию Феи *Violante* («Неистовая», по Петипа) из *Grand pas d'ensemble* пролога балета «Спящая красавица». Эта вариация поставлена для исполнительницы роли феи, имеющей волевой характер и наделяющей Аврору смелостью (по Сергееву). Именно вариации фей, одаривающих Аврору, по утверждению Лопухова, являются кульминационными в *pas d'ensemble*: «Петипа при этом основывался не на случайных движениях, а следовал логике развития образов в прологе» [3, с. 86]. Первой исполнительницей феи *Violante* на премьере 1890 года была В. В. Жукова 1-ая. Обязаны ли мы непосредственно ее физическим данным и таланту в постановке Петипа этой блистательной вариации, или были еще исполнительницы, исходя из возможностей которых был сочинен хореографический текст? В балетмейстерских экспликациях к балету «Спящая красавица» сохранились комментарии Петипа: «Виолант — очень хорошо Жукова» [6, с. 191]. Отступая от академических канонов, требующих округленного или удлиненного *allonge* положения кисти в классическом танце, Петипа для трактовки образности, передающей энергию феи, находит гениальный прием с вытянутым указательным пальцем. При этом острые и колкие движения рук в вариации четко соответствуют движениям ног в *pas jeté riqué* на палец в направлении маленькой и большой поз.

Автору статьи посчастливилось быть ученицей выдающейся русской балерины, педагога и ученицы А. Я. Вагановой, М. Т. Семёновой, работать вместе с ней над ролью феи *Violant*. На протяжении многих лет Семёнова была бесменным репетитором сольных партий в балете «Спящая красавица» Большого театра. Репетиции позволили почувствовать и осознать важность оттенков в исполнении именно этих, несвойственных классической хореографии движений кисти. По ее совету следовало добавить гораздо больший наклон корпуса в сторону указующего перста, при этом перед завершением фиксации позы кистью исполнялся небольшой *rond en dedans*, что, безусловно, смягчало движение, но не делало его менее энергичным и волевым. Без сомнения, Семёнова,

учитывавшая индивидуальные особенности учениц и исходившая из их возможностей, создавала как талантливый зодчий незабываемые сценические образы, являясь для нас последовательницей и носительницей традиций А. Я. Вагановой и М. И. Петипа в хореографическом искусстве.

Если мы разберем эту вариацию, то заметим, что ее первая часть с *pas jeté piqué* в различных хореографических версиях остается неизменной, за исключением позы *attitude* вперед. По утверждению Лопухова, а также в редакциях Сергеева и Вихарева, это всегда поза *attitude effacée*, так как феи одаривают Аврору светлыми качествами. (По утверждению Гусева и в редакции Григоровича, это положение позы *attitude croisée*.)

Вторая часть имеет различия в хореографической интерпретации. У Гусева она описана так: «Делается шесть *glissade* на пальцах с легким подскоком (левая нога в пятой позиции всегда впереди). Движение по диагонали между точками 7 и 8. ...После шести *glissade* на пальцах седьмой делается на *plié* с переменной ног (теперь правая нога спереди в пятой позиции) и обычное *relevé*, то есть вскочить на пальцы в пятую позицию. Резко меняется *eraulement*, и голова поворачивается вправо. Вся эта фраза делается еще раз, теперь уже вправо, и заканчивается *relevé* в пятой позиции у точки 2» [6, с. 296]. У Сергеева — пять маленьких *pas de chat* с левой ноги на пальцах, шестое — *pas assemble* со сменой ноги. Все исполняется с правой ноги. Вихарев придерживается этой же версии во второй части. А у Григоровича в этой части исполняются пять *pas assemble* с *plié relevé* с левой ноги на пальцах, а затем все исполняется с правой ноги. Таким образом порывистый характер движения не меняется, а сохраняет остроту прыжков на пальцах, даже при смене хореографических элементов с *pas de chat* на *pas assemble*.

Третья часть с продвижением по диагонали из точки 2 в точку 6 с продвижением в *pas sus-sous* и повторение первой части, у всех хореографов остается неизменной.

В четвертой части с *tour chaînés* вновь встречаются различия редакций. У Гусева — это четыре, пять *tour chaînés* параллельно рампе из точки 7 в точку 3. Заканчивая на *plié* в пятой позиции, правая нога впереди, затем балерина делает четыре *sissonne simple* на пальцах с разных ног, заканчивая переходом на *plié* левой ноги; правая нога исполняет *sur le cou-de-pied* впереди для последующего повтора *tour chaînés*. Вся комбинация повторяется два раза, но при повторе *sissonne simple* исполняется три раза, а четвертый — это уже затактное начало на *plié* левой ногой в позе *attitude* вперед для семи *grand pas emboîtes* вперед с продвижением по полукругу к центру сцены и *pas tombée* на правую ногу в *plié* на *croisée*.

У Сергеева в редакции 1952 года начало части выглядело иначе: сначала два *tour chaînés* на полупальцах, два *sissonne simple* на полупальцах

(с правой ноги), затем три с разных ног (начиная с левой). Комбинация повторилась, а далее, с затактового положения *правой* ноги в attitude вперед на plié, исполнялась комбинация «по Гусеву»: с grand pas emboîtes и с выходом на центр сцены. Данная редакция в своем начале была видоизменена Сергеевым и Дудинской в хореографии 1989 года: три tour chaînés на пальцах, заканчивались passe и сменой правой ноги спереди назад на plié, затем шли три changement de pied на пальцах с окончанием relevé в V позиции на пальцах (правая нога впереди). Как видим, начало стало исполняться на пальцах. После повтора первой комбинации следующая до конца делается как у Гусева.

Вихарев также выбрал эту версию для своей редакции 1999 года. У Григоровича в эту часть внесены изменения (и опять именно в ее начало!). У него исполняются три tour chaînés на пальцах и три temps glissé en tournant в позе I arabesque, затем левая нога подводится в V позицию вперед и следует soutenu en tournant. В повторе комбинации вместо soutenu — плие на правой ноге; левая нога на на sur le sou-de-pied — сзади (для выхода на следующие grand pas emboîtes и завершение как у Гусева).

Последняя, пятая часть вариации, у Сергеева и Вихарева включает double rond de jambe en l'air и pas tombée на croisée с pas de bourrée, исполняемые три раза с разных ног, далее следует pas tombée на effacé назад, не сходя с пальцев, затем — pas coupé правой ногой спереди и assemble с plié relevé. А у Григоровича pas tombée делается на croisée, и правая нога в pas coupé ставится сзади, затем также идут pas assemble и plié relevé. Tours dégagé en dehors по диагонали исполняются со сменой положения рук (руки поочередно то в I, то в III позициях) во всех редакциях.

Все балетмейстеры очень бережно реконструировали хореографию Петипа, дабы сохранить уникальность формы вариации фей пролога первого акта «Спящей красавицы» и не потерять их стилистические особенности, так как, по утверждению Лопухова, «...ни одна вариация у Петипа не требует словесных пояснений; вариации понятны сами по себе, ибо в самих движениях каждой раскрывается сущность даров, приносимых Авроре» [3, с. 86].

Почему именно Петипа стал тем балетмейстером, в творчестве которого окончательно сформировались и достигли своего совершенства основные формы классического танца? Обладая даром сохранять все лучшее в балетном репертуаре театра, созданное его предшественниками, Петипа сумел донести до следующих поколений бесценные образцы хореографии эпохи идеалистического и драматического романтизма («Сильфида», «Жизель», «Пахита», «Корсар»). В этом, безусловно, есть его выдающаяся заслуга, выделяющая Петипа из общего ряда хореографов современности. Получив место главного балетмейстера Императорского театра, он не стремился утвердиться в своей неподражаемости, убрав из репертуара лучшее из того, что создали его

предшественники. Вот что говорил Григорович: «Наделенный талантом большим и самобытным, Петипа никогда не был нигилистом, никогда не пренебрегал опытом своих предшественников. Его открытия, подводящие итог целой эпохи балетного театра, были основаны на серьезном знании прошлого, на умении отобрать из исторического опыта прежних хореографов все самое жизнеспособное и объективно ценное» [6, с. 286]. Умение наблюдать, анализировать, переосмысливать и совершенствовать опыт предшественников позволили Петипа стать непревзойденным мастером классической хореографии.

Большим талантом и мастерством в создании начальных основ хореографической формы обладали предшественники Петипа – Ж. Перро и А. Сен-Леон. Именно их опыт в этой области оказал влияние на становление Петипа как балетмейстера и повлиял на окончательное формирование хореографических форм, объединив весь накопленный опыт (см.: табл. 2).

Если Сен-Леон в процессе своего творчества открыл правила построения сольной вариации и дивертисментных номеров, сумел поставить их достаточно быстро и просто в соответствии с четким композиционным замыслом, при этом продемонстрировав техницизм в балетных партиях и дивертисментах, то Перро явил миру драматический танцевальный спектакль, где танец – основа действия, отрицающая технику как самоцель. Он также продемонстрировал мастерство композиции кордебалетных сцен и балабилей, подчиненных единому режиссерскому плану, определенному ходом действия.

Все эти полярные приемы сочинения танца двух выдающихся балетмейстеров Петипа сумел объединить в своем творчестве и явился «собирателем» [2, с. 284] русского балета, сохранил бесценные творения предшественников, создал собственные неповторимые шедевры и окончательно сформировал хореографические формы классического танца.

«Богатая хореографическая лексика Петипа во много раз превосходит современные балеты. Для нашей молодежи запас слов Петипа все еще не достигаем. Стоит только сравнить любую современную постановку с композицией Петипа, чтобы понять, как много еще нужно сделать для того, чтобы владеть таким богатым языком танца, какой был у этого мастера» [2, с. 286]. Благодаря преемственности поколений и реформаторской деятельности выдающихся балетмейстеров конца XIX – начала XX века мы можем и сегодня успешно использовать созданные ими приемы и формы, а также развивать, совершенствовать и видоизменять их, тем самым продвигая искусство хореографии вперед.

Таблица 2. Особенности малой и крупной формы, приобретенные М. И. Петипа от предшественников

	
<p>Ж. Перро 1848–1859 (годы работы в Мариинском театре)</p>	<p>А. Сен-Леон 1859–1869 (годы работы в Мариинском театре)</p>
<p>Драматическое осмысление танцевального спектакля. Танец — главный смысловой и действенный фактор хореографического спектакля. Представитель мелодраматического направления в балете. Режиссерская разработка спектакля. Мастер композиции массового танца и мастер балабиля (фр. – ballabile). Разделение кордебалета на группы, состоящие из персонажей с определенной сюжетной нагрузкой. Подчинение массовых сцен режиссерскому плану, оправданному ходом действия. (Обыгрывает сценическую композицию.) Отрицание техники как самоцели танца. Доходчивость и убедительность мизансцены, какими бы средствами она не была сделана. Главенство сюжетного образа и характера героев в создании балетных партий.</p>	<p>Балерина — ось спектакля, главное действующее лицо балета. Выявление у исполнительниц лучших черт их дарований в танцах и вариациях. Воспитание плеяды русских балерин и создание стиля «русского балета». Создание дивертисментных номеров из простейших элементов. Умение переносить на балетную сцену облагороженные «национальные танцы». Четкость композиционного замысла в дивертисментных номерах и вариациях. Умение эффектно использовать в спектакле технические возможности машинерии. Свобода в обращении с материалом всех балетных жанров, видов и средств хореографии для доходчивости спектакля. Демонстрация техники в балетных партиях.</p>

ЛИТЕРАТУРА

1. Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. 358 с.
2. *Слонимский Ю. И.* Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа: учеб. пос. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 320 с.
3. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
5. «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1914-1915: учеб. пос. // сост. Н. Н. Зозулина, Е. А. Куликова (Щепелева). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2023. 206 с.
6. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимский. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

REFERENCES

1. Klassiki khoreografii. L., M.: Iskusstvo, 1937. 358 s.
2. *Slonimskij Yu. I.* Mastera baleta. K. Didlo, Zh. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa: ucheb. pos. 2-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 320 s.
3. *Lopukhov F V.* Khoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
4. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
5. «Vitijstvennyj Akim». Baletnaya kritika Akima Volynskogo. 1914–1915: ucheb. pos. // sost. N. N. Zozulina, E. A. Kulikova (Shchepeleva). SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2023. 206 s.
6. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskij. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Андриенко Е. А. — аспирант, доц. кафедры хореографии, заслуженная артистка РФ;
andrienkolen@mail.ru
ORCID 0009-0001-0447-5754

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abdrienko E. A. — Postgraduate student, Ass. Prof. of the Chair, Honoured Artist of the Russian Federation; andrienkolen@mail.ru
ORCID 0009-0001-0447-5754