

УДК 792.8

МЕТОД РАБОТЫ Н. А. ДОЛГУШИНА С КЛАССИЧЕСКИМ
НАСЛЕДИЕМ (НА ПРИМЕРЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ GRAND PAS
ИЗ БАЛЕТА «ПАХИТА» 1975 ГОДА)

*Омельницкая В. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье обсуждается проблема возобновления балетов классического наследия; рассматривается метод работы Н. А. Долгушина с Grand pas из балета «Пахита». В ходе сравнительного анализа хореографии оригинальной версии Долгушина и традиционной, принятой в практике училищ и театров, выявлено, что при возобновлении балетмейстер использовал реставрационно-редакторский метод максимально возможного сохранения всех оригинальных составляющих и стиля спектакля, но при этом в его задачи также входило обновление музыкально-хореографической «ткани» спектакля и образно-эмоциональной природы хореографической выразительности. Важное место в работе Долгушина занимает анализ архивных источников об облике спектакля, воспоминаний первых исполнителей, которые подтверждают интуитивный подход Долгушина в воссоздании атмосферы спектакля и духа времени.

Ключевые слова: Н. Долгушин, К. Сергеев, П. Гусев, реконструкция, реставрация, балеты классического наследия, «Пахита».

N. A. DOLGUSHIN'S METHOD OF WORKING
WITH THE CLASSICAL HERITAGE
(BASED ON THE EXAMPLE OF THE RESTORATION OF THE GREAT
CLASSICAL PATH FROM THE BALLET *PAQUITA* 1975)

*Omelnitskaya V. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article discusses the problem of reviving classical ballets; considers N. A. Dolgushin's method of working with the Grand pas from the ballet *Paquita*. In the course of a comparative analysis of the choreography of Dolgushin's original version and the traditional one, accepted in the practice of schools and theaters, it was revealed that during the revival the choreographer

used the restoration-editorial method – the maximum possible preservation of all the original components and style of the performance, but at the same time the tasks also included updating the musical and choreographic “fabric” of the performance (based on a preliminary study of its stylistic features) and the figurative and emotional nature of choreographic expressiveness. An important place in Dolgushin’s work is occupied by the analysis of archival sources about the appearance of the performance, the memoirs of the first performers, which confirm Dolgushin’s intuitive approach to recreating the atmosphere of the performance and the spirit of the times.

Keywords: N. Dolgushin, K. Sergeev, P. Gusev, reconstruction, restoration, ballets of classical heritage, *Paquita*.

В XXI веке интерес к возобновлениям старинной хореографии не угасает, а только растет, при том, что специалистами до сих пор не выработан единый метод работы с хореографическими текстами прошлого. Каждый балетмейстер видит процесс возобновления по-своему. Ретроспективный анализ различных постановок балетов классического наследия позволяет выделить основные проблемы, связанные с методами, которыми пользуются балетмейстеры-возобновители.

В данной статье мы попытались понять, что повлияло на становление творческого кредо, метода работы с балетами классического наследия народного артиста СССР, балетмейстера, руководителя кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории Н. А. Долгушина в период возобновления им *Grand pas* из балета «Пахита». Эта постановка представляет особый интерес, так как, перенимая эстафету изучения и сохранения наследия от своих наставников П. Гусева и Ф. Лопухова, Долгушин, «играя в стиль», показал свое видение парадного дивертисмента балета Императорского Мариинского театра.

Никита Долгушин с юности был в фокусе внимания балетных критиков. О юном артисте начали говорить задолго до окончания им училища имени А. Я. Вагановой. В 1958-м, за год до выпуска, ведущий авангардист 1920-х годов К. Я. Голейзовский ставит балет «Листиана», заглавную партию в котором исполнил Долгушин [1, с. 91]. Встреча с хореографом-экспериментатором обозначила завершение ученического периода и начало становления Долгушина-артиста. Он сам дал следующую характеристику этой встрече: «Началом сознательной творческой жизни считаю выступление в заглавной партии балета “Листиана” за год до окончания Академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова» [2]. Педагог классического танца

В. И. Шелков волновался, что новая хореография, казавшаяся тогда «диким модерном» [3, с. 390], заставит ученика «потерять академические навыки» [4, с. 4]. Настороженность Шелкова имела основания. Как вспоминает одна из участниц спектакля, однокурсница Долгушина М. Н. Алфимова, «стиль хореографии Голейзовского можно назвать неоклассическим. Комбинации классических движений танцевались на пальцах, но без соблюдения выворотности ног» [1, с. 93].

Однако Долгушин, поработав с Голейзовским, напротив, увереннее почувствовал себя в традиционной хореографии: ощутил объем движения, перестал бояться непривычных ракурсов. Балетмейстер открыл начинающему артисту новые возможности выразительных средств пластики тела, трехмерность пространства сцены, «рисунок» мелодии.

Спустя девять лет Касьян Ярославович поставит хореографическую миниатюру «Прелюдии» на музыку И. С. Баха, вновь с участием Долгушина. Вдохновленный сотворчеством, Голейзовский посвятит артисту небольшой очерк о совместной работе: «Иногда молодые артисты чрезмерно увлекаются копированием своих знаменитых предшественников — копия всегда будет хуже оригинала. Долгушин не совершил этой ошибки и сохранил собственное творческое лицо, безупречно подчиняясь всем правилам академической школы. ...Самый процесс работы с ним — истинная творческая радость. ...Совсем недавно, работая с Никитой над миниатюрами из цикла “Мимолетности”, я был поражен — как тонко он понял то, о чем когда-то мне говорил автор — Сергей Прокофьев. Увидев Долгушина в “Мимолетностях”, я дерзнул осуществить свою давнюю мечту — поставить композиции на музыку Баха» [5, с. 3]. Эта характеристика, данная маститым постановщиком, свидетельствует о редком подходе к профессии. Возможно, в том числе в сотрудничестве с Голейзовским берет исток осознанная творческая самостоятельность Долгушина, его невосприимчивость к шаблонам и рутинному отношению к профессии. Воспоминания артиста об отдельных аспектах работы с мастером это косвенно подтверждают: «Благодаря Касьяну Ярославовичу я понял путь движения рук в классическом танце, понял, в чем тут разница с движениями рук в свободном танце. Мне никогда не казалось, будто в классике этот путь чист, а в свободном неряшлив. Но контрасты четко определились. В классическом танце надо искать кратчайший путь к позе. В свободной пластике руки движутся протяженнее к той же позе. Может быть, здесь скрывается сложность нынешнего мироощущения, когда человек идет к цели не гладко, а через препятствия. Многие называли меня модернистом, считали, что я больше интересуюсь современной пластикой, чем классикой. Это не так» [6, с. 390]. Можно сказать, что опыт сотворчества с Касьяном Голейзовским в «Листиане» уже наметит генеральную линию всей дальнейшей

сценической жизни Долгушина: искать собственную трактовку образа, подчиняясь художественной интуиции, не боясь возможных ошибок и чтя опыт предшественников.

Также среди наставников Долгушин особо выделяет Галину Сергеевну Уланову. Она выбрала Долгушина в партнеры для своей ученицы Е. Максимовой, когда в 1964 году готовила их к Первому Международному конкурсу артистов балета, где молодые артисты получили «золото». О рабочем процессе с Улановой в зале он вспоминает: «Уланова была очень терпелива в работе, но ее терпение не означало снисхождение, от нее не ускользали неточность, фальшь, небрежность учеников» [7, с. 399]. «Чистота стиля свидетельствует о вкусе исполнителя» [7, с. 400] — эти слова великой балерины и наставника отозвались камертоном в дальнейшей балетмейстерской работе Долгушина, стали его творческим кредо. «Считаю освоение различных стилей и хореографических почерков, — говорил он, — важным этапом становления художнической личности балетмейстера. В возобновлениях спектаклей классического наследия особое значение придаю созданию атмосферы эпохи, авторского “присутствия”» [8]. Его балетмейстерские работы отличались оригинальностью замысла (одноактные балеты «Концерт в белом», «Моцартиана», «Размышления», «Ромео и Джульетта» и др.), поиском нового пластического языка, яркой стилизацией и сильными образами.

Краткой, но плодотворной для Долгушина стала работа с А. Я. Шелест: «Алла Яковлевна и меня в свое время поставила, так сказать, на творческие и методические рельсы. Мы танцевали с нею не только “Жизель”, но и “Шопениану”, и “Отелло” Чабукиани, и несколько миниатюр Якобсона. Ее заветами пользуюсь до сих пор» [9, с. 141]. Недолгая совместная работа Шелест с Долгушиным — молодым, начинающим артистом — оказала значительное влияние на его систему построения роли как в современном, так и в классическом балетном спектакле: «Во всяком случае, встреча с нервным, умным талантом Шелест осталась одной из самых интересных его встреч с балеринами. В их личном отношении к искусству было столько же общего, сколько и непохожего. Оба принадлежали к типу интеллектуального актера. Оба, выстраивая образ, тщательно продумывали его и окружали кольцом ассоциаций с тем, что затрагивало в поэзии, живописи, музыке» [10, с. 32–33]. Забегая вперед, скажем, что заветы педагогов-наставников Долгушин воплотил в своем исполнительстве, балетмейстерских опытах и при работе с учениками.

В Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова (далее — Кировский театр) Долгушин попал сразу после выпуска из Хореографического училища им. А. Я. Вагановой и проработал там с 1959 по 1961 год; принимал участие в подготовке вечера «Хореографические

миниатюры» Л. В. Якобсона: «Слепая», «Вечный идол»¹ [11], «Вальс Штрауса», «Поцелуй» (1959). Широту актерско-исполнительского диапазона Долгушина, отмеченную ранее Голейзовским, заметил и Якобсон, доверивший ему номера разного актерского диапазона. Балетный критик В. Прохорова так характеризует влияние двух равновеликих художников на Долгушина: «Понимание того, что подлинно новаторское искусство так называемых “ниспровергателей” опирается на прочные основы академизма, пришло позднее и обернулось прочной, осознанной любовью к классике. Но тогда со всей силой юношеской убежденности Долгушин стремился к эксперименту, воспринимая его как средство борьбы с “рутиной”» [12, с. 5]. На наш взгляд, вряд ли можно говорить о неприятии академизма со стороны начинающего артиста. Скорее, пытливому и вдумчивому исполнителю Долгушину претила необходимость следовать заштампованным трактовкам классических балетных ролей.

Рецензенты негласно сходятся во мнении, что право на переосмысление традиции дается не каждому и определено талантом: «Чем талантливей художник, тем ярче, оригинальней и прогрессивней его творчество, тем больше изменяется в его работах классический танец. ...И чем меньше художник способен творчески преображать традиционные приемы танца, тем больше ратует он за незыблемость форм классического танца, тем больше превращает живой, выразительный и содержательный танец в набор застывших, мертвых, условных, в самом плохом смысле этого слова, движений» [13, с. 47]. В поисках новых форм пластической выразительности и погоне за творческой свободой в двадцать один год Долгушин уходит из Кировского театра и уезжает в Новосибирск, где работает с 1961 по 1966 год в качестве ведущего танцовщика.

Атмосферу поиска в Новосибирском государственном театре оперы и балета, открытом в 1945 году, создавал тогда П. Гусев. Благодаря ему город превратился в балетную столицу Сибири: «В короткий срок Гусев обеспечивает ее большим репертуаром классического наследия. Хореографы-новаторы 1960-х И. Бельский, Ю. Григорович, О. Виноградов показывают здесь свои первые успехи, уже получившие признание в Ленинграде» [14, с. 9]. Индивидуальность Долгушина и основы, заложенные школой, оказались находкой для хореографов-новаторов, что позволило Долгушину осуществить то, ради чего он покинул Кировский театр, — существенно расширить рамки общепринятого взгляда на роли в балетах классического наследия. Под предводительством Гусева Долгушин расширяет исполнительский и актерский диапазон:

¹ В «Вечном идоле» Долгушину пришлось заменить артиста, о чем свидетельствует архивный документ — благодарность (Дело Долгушина Никиты Александровича // Архив ЦГАЛИ. Приказ 373).

«Танцовщик Н. Долгушин становится в ряд видных мастеров балета» [14, с. 9]. Здесь воплотились в реальность заветные роли, которые в Кировском театре исполнить не представлялось возможным: «Исполнил весь классический репертуар, был участником современных спектаклей “Легенда о любви”, “Ленинградская поэма” и др., был первым исполнителем заглавных партий в балетах “Ромео и Джульетта”, “Золушка”» [2].

Становление исполнительской индивидуальности Долгушина пришлось на период, когда постепенно исчерпывался потенциал драмбалета, сказавшийся на порой односторонних трактовках балетных образов. Шла смена эстетики балетного спектакля: и в приемах его создания, и в принципах актерского мастерства, и в трактовках классического танца.

За шесть лет в Новосибирском театре Долгушин станцевал все, что хотел, и, по словам артиста, благодаря П. А. Гусеву, «замечательному человеку и профессионалу, [он. — В. О.] научился разговаривать с артистами и работать индивидуально с каждым» [15, с. 563]. Разнообразие репертуара театра требовало выходить в контрастных партиях, начиная с балетов М. И. Петипа в редакции П. А. Гусева и заканчивая постановками хореографов-новаторов, Солора («Баядерка»), Али (Корсар»), Дезире («Спящая красавица»), Ферхада («Легенда о любви» Ю. Н. Григоровича), Принца, Ромео («Золушка» и «Ромео и Джульетта» в постановке О. М. Виноградова), Юноши («Ленинградская поэма» И. Д. Бельского).

В калейдоскопе ролей Долгушин ощутит особый азарт, иногда выходящий далеко за рамки академической традиции. По словам В. М. Красовской, «в балетном театре строгий взгляд на неприкосновенность наследия порой грозит обернуться косностью» [10, с. 97]. Но далеко не все в наследии поддается переделкам. Острое осознание того, что в старинных постановках необходим баланс между научным подходом (знать первоисточник, уметь работать с архивом, читать запись танца) и художественной интуицией придет позже. Творческая самостоятельность вела к новым открытиям, не всегда безошибочным. Эксперименты в перспективе возвратят Долгушина к традиции. Придет понимание, что в работе с классическим наследием важно соблюсти принцип «Не навреди!» В 1968 году по приглашению главного балетмейстера И. Бельского Долгушин начинает исполнительскую и постановочную деятельность в Малом театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского в Ленинграде.

Малый оперный театр (далее — МАЛЕГОТ) изначально был задуман как творческая лаборатория, экспериментальный театр [16, с. 149–151]. В театре Бельский предоставил Долгушину полную творческую свободу. Поскольку классический репертуар в указанный период был негласной «монополией» Кировского театра, МАЛЕГОТ осваивал его поэтапно. Деятельность Долгушина подготавливала труппу к труднейшему материалу, от фрагментов

классических спектаклей, до авторских спектаклей. В репертуаре театра пока не было ничего, что мог бы исполнить «классик» Долгушин. Выходом из ситуации стала подготовка творческих вечеров, которые состояли из отрывков классических балетов и хореографических постановок самого Долгушина: «Так состоялись балетмейстерские дебюты Долгушина» [17, с. 5]. За пять лет подготовки подобных вечеров труппа технически окрепла и смогла подойти к исполнению спектаклей из репертуара Кировского театра, подготовиться к появлению «Сильфиды» Х. Левенскольда (А. Бурнонвиль) и «Жизели» А. Адана (Ж. Перро) в новой редакции Долгушина.

При работе с балетным наследием Долгушин осторожно подходил к изменениям в той хореографии, которая осталась после многочисленных редакций и возобновлений маститых предшественников. Он консультировался с исполнителями прошлого, уже сошедшими со сцены, знатоками старинного репертуара и с исследователями балета: «Это были мои первые опыты постановки старых спектаклей. К счастью, тогда еще застал великих стариков — Е. П. Гердт, К. Я. Голейзовского, меня поддерживал Ю. И. Слонимский, доводилось консультироваться с Г. С. Улановой, М. Т. Семеновой, А. М. Мессерером — все это чистые источники. Хотя какие-то “белые пятна” остаются. Тогда приходится что-то ставить заново — похоже на работу художника-реставратора, который иногда вынужден кое-что дописывать за мастера» [18, с. 23].

В деле практического сохранения наследия Долгушину опять же помог Гусев, который организовал подготовку балетмейстеров-репетиторов на базе Ленинградской государственной консерватории и превратил кафедру режиссуры балета в научный и методический центр, разрабатывающий самые современные творческие идеи и технологии, методический центр по исследованию старинной хореографии. Гусев — идеолог профессии репетитора, сформулировавший ее кредо. Он всячески способствовал и активно привлекал к обучению в консерватории артистов балета. Пройдя обучение под началом П. Гусева (выпуск 1980-го), Долгушин получил должность преподавателя, а затем и заведующего кафедрой балетмейстеров из рук своего наставника; при кафедре создал студию (лабораторию балетмейстера), где в окружении коллег продолжал исполнительскую и балетмейстерскую деятельность, вел начатые Лопуховым и Гусевым поиски и изучение архивов оригинальных постановок балетов классического наследия.

«Одна из кардинальных идей Гусева — забота о жизнеспособности и сохранности классического наследия. Этому он посвящал много времени и сил: неоднократно выступал в печати, переносил спектакли классического наследия сам и курировал сделанное своими студентами, проводил Всесоюзный семинар главных балетмейстеров, творческие лаборатории-показы, знакомившие с разработками, собственными и коллег» [19, с. 4]. В дальнейшем эти установки будут играть важную роль в репетиторской практике самого Долгушина,

который занимался просветительской и образовательной деятельностью не только на родине, но также был профессором в Таусонском государственном университете (США).

Занимаясь вопросами сохранения классического наследия с целью передачи опыта последующим поколениям, Никита Александрович вел постоянную научную деятельность: изучал архивы, историю создания балетов, создавал эскизы костюмов к собственным постановкам, называл себя реставратором балетов.

До сих пор в среде балетмейстеров-реставраторов отсутствует единая терминология для работы с восстановлением хореографии XIX — начала XX века, нет единства в понимании методов работы и ее целей. Принимая условность реставраторской деятельности, Долгушин имел собственные художественные ориентиры, сформированные и подсказанные в том числе его педагогами-репетиторами и наставниками: «Стремление возобновить утерянную хореографию у меня появилось давно, при встрече с гениальными учителями Ф. В. Лопуховым и П. А. Гусевым» [20, с. 143]. Только профессионально разбирающиеся в балете знатоки понимают, что поставленное Ф. Лопуховым в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Раймонде» — это точно попадание в стилистику. Потому для Долгушина, в его субъективном видении старинного спектакля, главным критерием было воссоздание *духа эпохи* через изучение доступных материалов и общение с информантами. Дискуссии о сохранении спектаклей классического наследия, разгоревшиеся еще в первой трети XX века, — тема, активно обсуждаемая по сей день. Сегодня возобновления есть чуть ли ни в каждом крупном балетном театре страны, а тогда, в 1980-е, Долгушин был одним из первых, кто занимался научно и профессионально этой сложной темой. Сегодня возобновления стали «модным течением». Многие верно, справедливо, своевременно, доказательно, «... но пока нет так называемой “установки” на предмет разговора и вопрос “животрепещет”, думаю, для каждого поколения эта трепетность останется делом чести, анализа, точки зрения. Исполнить танец таким и так, как его исполняли те, для кого он был поставлен, во всей подлинности невозможно. *То, что танцевали, слишком связано с теми, кто танцевал.* При самой старательной объективности постановка (восстановление, воссоздание — называйте, как угодно, реконструкцию старины) всегда приватное мероприятие. *Сохранение спектаклей классического наследия — дело профессиональной чести современных хореографов, актеров, театров*» [21, с. 7]. И реставрация, и редакция, и реконструкция требуют общей теоретическо-методической базы, без которой восстановление спектакля неминуемо вызывает споры. Целью восстановления балетов классического наследия для Долгушина были «...не спор с автором, а путь ему на встречу, воссоздание текста, стиля, культуры его времени» [21, с. 7].

Наследие Н. А. Долгушина насчитывает несколько оригинальных балетных спектаклей, ряд статей и выступлений по проблематике балетного театра и исполнительских традиций. Особняком стоит сфера хореографических редакций и реконструкций, начиная со старинной «Жизели», *Grand pas* из балета «Пахита» и заканчивая хореографией мастеров Серебряного века — А. П. Павловой, М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского. Именно здесь Долгушин раскрывается не только как практик, но и как пытливый мыслитель, философ, исследователь хореографии, имеющий свою позицию: «В своих поисках последних лет я пытаюсь обнаружить смысл танца. В возобновлениях я вернул эстетику походки и бега, которая, к сожалению, просто исчезла из наших блистательных театров. Исчезла и эстетика “низкого жеста”» [20, с. 143].

Сегодня история создания балета «Пахита» хорошо изучена: премьера прошла в Париже, в театре Гранд-опера 1 апреля 1846 года, хореограф Ж. Мазилье. В Петербурге этот балет появился впервые в сентябре 1847 года на сцене Большого (Каменного) театра в постановке М. Петипа. «Балет с успехом шел до 1926 года, а затем исчез из репертуара. Эта постановка, насыщенная виртуозными танцами, находилась полностью в русле новых исканий французского театра, который, уже пережив триумфальное шествие первых романтических балетов Филиппо Тальони, начинал тяготеть к наращиванию техники и развитию чисто развлекательной стороны спектакля» [22, с. 9]. На петербургской сцене балет «Пахита» был показан в редакции М. Петипа 26 сентября 1847 года: «Петипа сохранил авантюрный сюжет. ...Но у Петипа господствовала не драма, а танец» [23, с. 28]. Главным образом интересующий нас, сочиненный для бенефиса Екатерины Вазем, спектакль был показан в 1881 году. Для Вазем Петипа сочинил серию новых номеров, в том числе Гранд па (*Grand pas*) на специально написанную музыку Минкуса: «*Grand pas* “Пахиты” явилось новым значительным опытом Петипа в области инструментальной хореографии, утверждавшей образно-поэтические возможности “чистого” танца» [24, с. 33]. Последний акт-свадьба балета «Пахита» — блистательный парад классического танца.

Деятельность по возобновлению хореографических редакций и реконструкций, начатая Долгушиным в 1973-м, пополнила репертуар МАЛЕГОТа спектаклем «Большое классическое па из балета “Пахита”» (премьера состоялась 30 апреля 1975 года). Но это была не первая «Пахита» в МАЛЕГОТЕ. Ранее в театре уже была показана постановка К. Боярского (1957). Его ассистентом была Е. Гейденрейх (к которой обращался и Долгушин при постановке своей версии *Grand pas*). Солистами «Пахиты» Боярского были Л. Морковина и А. Хамзин. В 1958 году *Grand pas* было впервые экранизировано Ленинградским телевидением с солистами Г. Пирожной и А. Хамзиным: «Запись демонстрировалась под названием “Пахита”, и с тех пор в советских

театрах *Grand pas* стали называть просто “Пахитой”, хотя в самом МАЛЕГОТе редакция К. Ф. Боярского обозначалась в афише как «Большое классическое Па из балета “Пахита”». В 1975 году Никита Долгушин под тем же названием показал свою версию *Grand pas*. Чуть позднее, в 1978 году в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова по просьбе главного балетмейстера театра О. М. Виноградова редактурой *Grand pas* из “Пахиты” занялся П. А. Гусев. Позже к нему подключились Л. М. Тюнтина (танцевавшая *Grand pas* еще в 1920-е) и Г. П. Конищев. Для программы “Вечер старинной хореографии” они создали новую композицию под названием “Пахита”, включавшую в себя *Pas de trois* из первого акта, детские полонез и мазурку из третьего акта и само *Grand pas* с семью вариациями» [25, с. 74]. *Grand pas* стало жить независимой жизнью, его возобновляли неоднократно; среди авторов возобновлений были А. Павлова, Р. Нуреев, Н. Макарова, К. Боярский, О. Виноградов и Н. Долгушин, на версии которого мы остановимся подробнее.

Всего Долгушиным было осуществлено четыре постановки *Grand pas* (Ленинград, 1975; Ванкувер, Львов, 1990; Санкт-Петербург, 2003). «Знаменитое *Ggrand pas* из “Пахиты” М Петипа, даваемое на многих сценах, похоже одно на другое лишь названием, которое привлекает любую публику. И публика верит данному воспроизведению, пожалуй, каждый раз получая удовольствие от замечательной композиции, с какой бы стороны ни выходила балерина, на какую бы музыку ни танцевал кавалер. Ей, публике, и невдомек, что герой “Пахиты” Люсьен д’Эрвил у Петипа не имел своего соло, а балерина Е. Вазем, для которой великий мэтр поставил *Grand pas*, не вертела *fouettés* (ведь танцевала она задолго до итальянки П. Ленъяни, которая утвердила этот трюк в Петербурге). Но попробуй-ка сегодня не проверни тридцать два оборота» [21, с. 6]. Его обращение к *Grand pas* из балета «Пахита» в 1975 году, можно сказать, *предвосхитило* современные идеи реконструкции спектаклей старинны, возвращения к духу и стилю спектакля прошлого. Балетмейстер использовал подход, который в 1909 году применил при постановке своей второй «Шопенианы» Михаил Фокин, показавший собственное видение того, каким бы мог быть балет эпохи романтизма: «В своем “*Reverie Romantique*”, как я назвал свою новую “Шопениану”, я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так» [26, с. 210]. Не претендуя на аутентичность хореографического текста в отдельных фрагментах и желая сохранить цельность хореографической формы, Долгушин предложил свое видение исполнительской манеры прошлого. Появление такой экспериментальной «Пахиты» отвечало репертуарной политике театра, для которого постепенно классические спектакли, в том числе балеты классического наследия, были признаны

необходимыми для совершенствования труппы: «Новые спектакли труппы МАЛЕГОТа должны были отвечать двум требованиям: новое либретто и новая музыка. Но уже к 1932 году идеи относительно репертуарной политики несколько изменились: с одной стороны стало понятно, что созданная труппа отчаянно нуждается в обучении, а с другой — что без классики, пусть даже в измененном виде, не обойтись» [16, с. 149].

«Пахита» Долгушина прошла в МАЛЕГОТе на вечере «В честь Петипа» вместе с балетами «Арлекинада» и «Привал кавалерии», возобновленными Гусевым [26]. Режиссура вечера принадлежала О. Виноградову. В этой версии нам интересен подход Долгушина к освобождению «Пахиты» от разновременных наслоений, продолжение традиции общественной лабораторной сцены. Перед Долгушиным, хорошо знавшим хореографические версии «Пахиты» Н. Дудинской и П. Гусева, встал вопрос: «Какую “Пахиту” ставить?» Ответ подсказала история театра: Малый оперный — общественная лабораторная сцена! Долгушин рискнул сделать свою версию балета: «Прав ли я был, назначая кавалеру непривычную музыку для вариации, выводя соло коды кавалера на фоне знаменитых *emboités* двух “спаренных” корифеек (мною умноженных на четырех)? Прав ли был, вымаливая у Елизаветы Павловны Гердт показать старинные комбинации безотносительно к “Пахите”, но относительно времени ее создания? Прав ли был, когда надевал на вытянутых в струны современных танцовщиц тяжеленные пачки и взбитые парики, оглядываясь на белотелых корифеек восьмидесятых годов прошлого века? На все эти пробы, вероятно, можно было бы идти лишь в экспериментальной труппе, которая сама не насчитывала тогда и пятидесяти лет существования и не присягала на верность музеям» [21, с. 7].

Художественный руководитель Кировского театра О. Виноградов предложил Долгушину перенести его редакцию на Кировскую сцену, но он отказался. Причиной тому Долгушин назвал несогласие увеличить *Grand pas* за счет *pas de trois* и мазурки, исполняемой детьми: «По моему разумению, вставные номера из других действий спектакля, сами по себе превосходные, разрушают цельность и уникальность музыкальной хореографической формы *grand pas*), но и потому, что на канонической сцене должен идти лишь один вариант — тот, что был поставлен на нее» [21, с. 7]. Убедить О. Виноградова, что на сцене Кировского театра балет должен идти в том виде, в котором он был поставлен, Долгушину не удалось, поэтому сотрудничество не состоялось.

В 1990-е версия *Grand pas* под общей редакцией О. Виноградова была принята в практике театров и училищ: «В 1990-е гг. началось научное исследование текста *Grand pas* из “Пахиты”. Первоначально для этого использовались не документы, а свидетельства очевидцев редакций А. Я. Вагановой и П. А. Гусева — прежде всего, Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева. По результатам собранных

материалов издана книга [22], задачей которой было впервые собрать нотный и хореографический материал (зафиксированный самым простым из всех возможных методов: описательным с разбивкой по тактам), чтобы закрепить тот текст, который достался нам в наследство» [25, с. 74]. Сопоставление хореографического текста, зафиксированного в книге Прибылова и исполняемого в постановке Долгушина, показало, что авторскими фрагментами являются *adagio* (с развернутой купюрой в начале, когда кордебалет выстраивается в диагональ), вариация одной из четырех солисток «на 4/4» из *pas de trois* и великолепная мужская вариация солиста. В коде хореографический текст «восьмерки» не изменен, а вот соло Балерины и Солиста отличается от общепринятого. Заканчивается кода репризой — повторением последних тридцати двух тактов.

В основе вариаций долгушинской версии *Grand pas* использована преимущественно партерная хореография, свойственная мастерству исполнительниц конца XIX — начала XX века. С развитием техники классического танца неизбежен и процесс обогащения балетов классического наследия все новыми, технически усложненными *pas*.

Беседы с участниками постановок Долгушина позволили собрать сведения о работе над данной версией *Grand pas*. Так, одна из солисток премьерного показа 1975 года, исполнительница вариации «на 4/4» из *pas de trois* [22, с. 118] М. А. Грибанова рассказала о репетиционном процессе с Долгушиным: «В вариации он требовал непрерывного контакта с залом. Движения должны были переходить одно в другое неожиданно, чтобы зритель все время не мог предсказать, где балерина окажется в следующий момент, в какую сторону повернется, куда пойдет. Требовал следовать стилистике того времени. Секрет этой вариации был в постоянной неожиданной смене ракурса» [27]. Слова исполнительницы подтверждаются отзывом О. И. Розановой на постановку «Пахиты» Долгушина в Театре консерватории в 2003 году: «Долгушин придумал оригинальный театральный ход. На это раз он играет в стиль: классический шедевр Пети́па танцуют балерины предзакатной поры императорского театра — так называемой эпохи модерна. К ней отсылают раззолоченные тюники, стильные прически танцовщиц и прочие детали их туалета. Легкий привкус “декаданса” ощутим в танцевальной манере: откровенное кокетство, стреляющие в публику глазки, улыбчивость до приторности, что, впрочем, не отражается на чистоте дикции и точности хореографического рисунка» [28, с. 40].

Стремление Долгушина приблизиться к эстетике Императорского балета подтверждают и слова Е. Г. Алкановой, исполнявшей вариацию «Амур»: «Никита Александрович предложил свою трактовку старинного стиля исполнения: немного утрированно наклоненный корпус, обращенный к зрителю, игривая манера исполнения. В хореографии преобладают “мелкие” движения — маленькие *pas de chat*, вскоки в *attitude*, *tours piqué c cou-de-pied*...

Внешний вид танцовщиц приближен к эстетике начала XX века — тяжелые пачки, украшения, парики. Немаловажную роль играет и артистическое наполнение: без подчеркнутой демонстрации женских чар долгушинская «Пахита» не существует» [29].

Костюмы к «Пахите» 1975 и 2003 годов были созданы по эскизам Никиты Александровича и отсылали к образу балерин эпохи Art nouveaux. Будучи человеком энциклопедических знаний, он подмечал характерные особенности каждой эпохи, поэтому и костюмы, и прически, и сценография в его спектаклях соответствовали заданному стилю. Долгушин считал, что костюм мог подсказать характер роли: «Для меня ощущение роли, выкристаллизация ее всегда тесно и неразрывно связаны с костюмом. Мне нужно промять, ощутить образ, поэтому я и начал рисовать костюмы. Я вообще лучше ощущаю танец, когда рисую его. Костюм — это часть танца, а вовсе не оболочка» [30, с. 3]. Учителями театрального дизайна артиста Долгушина были выдающиеся мастера того времени — С. Б. Вирсаладзе, С. М. Юнович, Т. В. Бруни, Б. А. Мессерер, В. Я. Левенталь, В. А. Окунев: «Они научили меня, как сделать костюм удобным, музыкальным, подчеркнуть нужные акценты, линии, как выбрать ткань» [9, с. 136]. «Поэтому все возобновления, которые я делаю, стараюсь оформлять сам. И совсем не потому, что не доверяю художникам, — наоборот учусь у них» [12, с. 3].

Все в постановке и исполнении «Пахиты» Долгушина прочно связано с прошлым. Сценография приближена к Русскому Императорскому балету: фоном на сцене служит занавес красно-рыжих оттенков с рисунком, напоминающим драпировку, изображенную на занавесе Кировского театра в синих и золотых тонах. Красные оттенки — первоначальный замысел Александра Головина для Мариинского театра 1914 года: «Таким образом, если в Виноградовской постановке “Пахиты” в Кировском театре занавес изображает императорский театр с императорской публикой, у Долгушина использован аутентичный занавес Мариинского театра. “Пахита” Долгушина имеет и более глубокие связи с императорским балетом — непосредственно в танце» [31, с. 126].

При воссоздании шедевров прошлого Долгушин, прежде всего, опирается на документы, причем не только иконографические, зафиксированные, но и незаписанные. Это критерии, которые передаются от поколения к поколению, тем самым продолжая традицию наставников (Н. А. Зубковского, А. Я. Шелест, Г. С. Улановой) и учителей балетмейстеров-реставраторов (Ф. В. Лопухова и П. А. Гусева).

Как балетмейстер практик Долгушин сформулировал проблемы, с которыми сталкиваются возобновители балетов старины. Проблема сохранения хореографического текста заключается в отсутствии общепринятой системы записи. В литературе или музыкальном произведении эта проблема стоит не так

остро: грамотному человеку достаточно открыть книгу или ноты. В балете же все передается из уст в уста, как говорят балетные практики, «из ног в ноги», и с течением времени многое оказывается утраченным: «Поэтому реконструкция старой хореографии зависит от эрудиции, знаний реставратора, от его понимания эпохи, в которую создавалось произведение» [9, с. 136].

И в Малом оперном театре, и в Театре консерватории на авторских вечерах, где в том числе шла и «Пахита», Долгушин выступает не только как исполнитель, балетмейстер и педагог-репетитор, но и как художник по костюмам: «Никогда нельзя сказать так ли в точности это было. Помогает изучение материалов. Очень многое можно почерпнуть, исследуя эскизы костюмов к спектаклям Петипа, Фокина. Глядя на костюмы, созданные такими великими художниками, как Бакст, Бенуа, Головин, я вижу движение. Сохранилось и большое количество архивных документов в Санкт-Петербургской консерватории, но многое, конечно, приходится дополнять воображением» [9, с. 136].

Структура *Grand pas* в спектакле Долгушина традиционна: *entrée*, *adagio*, четыре женские вариации, мужская вариация, вариация балерины, двойная coda. По сложившейся традиции выбор женских вариаций для *Grand pas* варьировался в зависимости от сильных сторон и амплуа исполнительниц. В воспоминаниях балерины Императорских театров Екатерины Вазем есть описание построения части *adagio Grand pas*. По этому описанию можно составить представление о настроении и характере номера: «В нем участвовали балерина с первым кавалером, несколько солисток и ряд вторых танцовщиц. Это “большое па” имело у публики чрезвычайный успех. Действительно, оно Петипа очень удалось, начиная с импозантного выхода всех участниц, продолжая декоративным адажио всей массы, расположенной на сцене по диагонали от первой правой кулисы к последней левой (от зрителей), и кончая разнообразными вариациями солисток» [32, с. 240]. Рисунок из приведенного примера повторен и в постановке Долгушина.

Отметим, что в силу меньшей, чем в Кировском театре, численности труппы Малого театра 1970-х состав исполнительниц *Grand pas* был сокращен («восьмерка» кордебалета, «четверка» солисток, балерина, солист).

Описание Grand pas из балета «Пахита» в версии Н. А. Долгушина

В версии Долгушина *entrée* сохраняет традиционно принятую хореографию и композицию, а вот *adagio* получает развернутую прелембулу. Последнее предваряет развернутое соло скрипки, на которое поставлен парадный выход солиста и балерины. Партнер после размеренного выхода вдоль диагонали кордебалета приближается к балерине, встает вслед за ней в партерную позу (первый *arabesque* на полу, одна рука на талии, вторая отведена назад в *allongé*). Возникает своего рода сцена приглашения дамы к танцу: солист делает *pas*

piques в *I arabesque, tombé, pas jeté* с окончанием в IV позицию, как *préparation* в центре сцены. В ногах — широкая IV позиция, правая рука торжественным жестом поднимается в III позицию, как бы приглашая даму присоединиться к танцу. Балерина внимает солисту и повторяет те же элементы (возникает хореографическое повторение), встает с ним в центре сцены в ту же позу (в ногах — широкая IV позиция, правая рука — в III позиции). Синхронно солисты церемонным жестом раскрывают руку из III позиции во II и шествуют к первой кулисе, чтобы возглавить диагональ танцовщиц. В дальнейшем Долгушин частично сохраняет каркас *adagio* в рисунке и хореографии солистов и кордебалета. Он делает акцент на проработку позировок кордебалета и балерины, подчеркивает синхронность отклика кордебалета на движения солистов. Узнаваемы в его редакции *adagio* и комбинации в стиле Петипа (элементы из свадебного па-де-де «Спящей красавицы», поддержки из *adagio* Никии и Солора из третьего акта «Баядерки»).

После *adagio* следует общая вариация кордебалета и солисток. В хореографии здесь сохранена традиционная последовательность элементов, однако видны стилистические нюансы. Иногда вместо устоявшихся положений *arrondi* в руках Долгушин использует скрещенное положение рук *allongé* (повторяя мотив из *adagio*), вводит утрированные наклоны головы и корпуса.

Во всем, что Долгушин делает в «Пахите», есть чувство торжественного достоинства: «Каждое его движение подчеркивает позицию партнерши, не подавляя ее. Как только она присоединяется к нему, его рука движется — словно присутствие балерины оживляет его сердце, и рука как бы дышит в такт с движением Балерины. ...Когда он опускается поодаль на колено, а она в это время исполняет движение в центре сцены, он держит позу, подчеркнуто показывая свое внимание к ней. Когда он поднимается, чтобы подать ей руку, он делает это акцентировано — эффектно поднимается с колена, сидя в *croisé*, в виде спирального *soutenu* [31, с. 128].

В своей редакции Долгушин остановил выбор на вариациях, известных в профессиональной практике как вариация в «испанском характере» (Балеринская), и четырех вариациях солисток: «Сильфида», «Амур», «Ручей», вариация на 4/4 из *Pas de trois* [22, с. 118]. Мужская вариация, Балеринская и вариация одной из солисток (на «4/4») исполнялись в авторской хореографии Долгушина.

Как и многие современные возобновители, Долгушин позволил себе дописать отсутствующую у Петипа мужскую вариацию. Вариация — торжественно-элегантная: «движения и позы не выходят за пределы стиля великого хореографа [М. Петипа. — В. О.]» [33, с. 97]; включает диагональ двойных кабриолей *en avant*, чередующихся с *pas pique arabesque*. Танец кавалера насыщен отсылками к эпохе и манерам, где стиль исполнения столь же важен,

как техническая точность исполнения. Так, Долгушин в вариации придал шагу в арабеск акцент (легким поворотом кистей в запястьях и взглядом в публику). Вариация Балерины, поставленная М. Петипа специально для Е. Вазем, исполнена в «испанском характере» [22, с. 102].

Автору статьи удалось побеседовать с первой исполнительницей партии Балерины в «Пахите» Долгушина Т. И. Фесенко². Татьяна Ивановна сообщила следующее: «Мую вариацию Долгушин ставил специально для меня и называл ее “à la Кшесинская”» [34]. В этой вариации также использован прием «поворот в запястьях и взгляд в зал», но во время эффектного баланса при вскоке *relevé* на диагонали с *ballonné*. Танцем как кавалера, так и балерины, балетмейстер показал публике, что простые движения столь же значимы, как и технически эффектные. Схожесть стилистических приемов вариаций Солиста и Балерины позволяет нам подтвердить слова Фесенко об оригинальном авторском хореографическом тексте Долгушина.

Женские вариации следуют друг за другом по принципу музыкально-образного и хореографического контраста, хотя отбор технических элементов подчинен идее общего стиля исполнения. В них преобладает партерная техника; видны обилие заносок и нарочитая демонстрация устойчивости; строго ограничена амплитуда подъема ног. Во всех женских вариациях обращает на себя некоторый отход от принципов академической координации в работе корпуса, рук, головы. Фиксированные положения тел танцовщиц напоминают позы на фотографиях исполнительниц начала XX века. Трансформация традиционных движений классических *port de bras* отсылает к стилю модерн, к декоративности орнаментов. Это не значит, что речь идет о потере чистоты в смене позиций рук, но верх корпуса танцовщиц и движения рук, по нынешним критериям, утрированно подвижны и как бы увлекают зрителей. Повороты корпуса, направленность взглядов к публике в ложах, несколько утрированные наклоны головы, «виньетки» *port de bras* создают образ танцовщиц последних десятилетий Императорского балета. Общий оттенок вариациям придает и характерная работа запястий, которые каждый раз подчеркивают выход в позу, завершение танцевальной фразы.

В версии Долгушина первая часть вариации на «4/4» построена на стремительных маленьких *cabriole* с продвижением по диагонали вперед и *jeté* в маленькую позу *éffacée* носком в пол со сменой *épaulement*. Вторая фраза, напротив, строится на продвижении по диагонали назад. Основным элемент — поворот *fouetté* в позу *arabesque*, притом руки принимают положение *arrondi*,

² Фесенко с 1994 года живет и работает в Аргентине, где основала Русскую балетную школу при Театре Эль Сиркуло в Росарио, а также возглавила балетную школу Высшего института искусств театра Колон в Буэнос-Айресе.

в котором можно увидеть отсылку к императорскому стилю. После поворота *fouetté* следует *emboîtés* на *cou-de-pied*. Трехкратное повторение комбинации с *fouetté* завершается *pas de bourrée suivi* из стороны в сторону. В основе третьей части — вращение из V позиции с продвижением с открытием ноги в позу *croisée* вперед на 45°. Руки открываются в маленькую позу *allongé*. Череда туров перемежается *pas de bourrée suivi* из стороны в сторону. Завершается вариация репризой фразы с *cabrioles* из первой части и кодой — партерными *emboîtés* по диагонали.

После вариаций Кавалера и Балерины начинается coda. Как и в случае с *adagio*, хореографический порядок и рисунок интерпретированы Долгушиным по-своему. Например, после части, где балерина традиционно делает 32 *fouettés*, он добавил фрагмент солисту. На фоне *emboîtés* «четверки» солисток танцовщик прыгает «острые разножки». В воспоминаниях Долгушина обнаруживается объяснение причины появления этих «разножек». Первые годы работы в Кировском театре Долгушину довелось репетировать с Н. Зубковским. Уже в зрелом возрасте он оставил воспоминания о подходе своего репетитора, который стремился к художественно-образному наполнению хореографии: «Прежде всего, Николай Александрович обратил мое внимание на образный смысл движений. Ничего не меняя в хореографическом тексте постановки. ... Поиск образного мышления, если перевести их в технический план, заключался в опробовании ракурсов торса, поворотов головы, движений кистей рук, взглядов — тех деталей и акцентов танца, которым теперь, увы, придается все меньшее значение. <...> Благоприобретенное никогда не пропадает: “острые” разножки из первой части вариации [Щелкунчик-принц, пост. В. Вайнонена. — В. О.], которые порекомендовал Николай Александрович на репетиции, я через много лет использовал в “Пахите”» [35, с. 80]. Дежурное, техническое движение *jeté en tournant* под руководством Зубковского приобретало, при должном подходе, образ: «“Передай в *jeté* радость — на весь мир”. Какая точность образного мышления: ведь земной шар можно опоясать действительно только по кругу!» [35, с. 80]. Зубковский учил Долгушина на репетициях не только технике, но и передал ученику свой метод работы над ролью: при неизменном хореографическом тексте, если акценты расставлены по-новому, а позировки возникают из содержания роли, появляется объемный сценический образ. Он приобретает не бытовую (как в драматическом театре), а ассоциативную оправданность танца, который способен передать тончайшие психологические и стилистические моменты.

В дальнейшем обращение к ассоциативному подходу в поиске образной характеристики классического движения станет основой для работы над любой танцевальной ролью Долгушина-репетитора.

Претерпело изменение и соло балерины в code. Вместо традиционного сочетания элементов *sissonne* во второй *arabesque* — *saut de basque* — *cabriole* вперед балерина дважды исполняет диагональ *grand pas de chat*, а следом добавляется соло танцовщика, основанное на диагонали двойных *saut de basque*. Далее начинается общая coda в авторской хореографии. За основу взяты элементы движений, характерные для традиционной «Пахиты», — *emboités* разных видов, шаги-*piqué* в *attitude* вперед, *pas de bourrée suivi*. К финалу танца кордебалета солисты выходят на авансцену и исполняют поддержку на плечо. Однако кода оказывается двойная — на музыкальную репризу кордебалет напоследок расходится в диагонали в сериях *emboités*, а затем образует вокруг солистов «виньетку»: танцовщицы на авансцене садятся на пол или на колени, а танцовщицы позади замыкают круг, стоя в разных ракурсах.

Несмотря на контрастные взгляды коллег на работу Н. А. Долгушина со старинной хореографией, разбор его версии *Grand pas* из балета «Пахита» свидетельствует о стремлении следовать установкам своих наставников. В работе над своей версией Долгушин учитывал трансформацию *Grand pas* на протяжении XX века и произошедшие изменения в зрительском восприятии, в то же время он рискнул воссоздать ушедший исполнительский стиль конца XIX — начала XX века через стилизацию *fin de siècle*. Выявленная игра со стилем прошлого, возможно, вдохновлена точным попаданием Ф. В. Лопухова в стиль Петипа (имеются в виду его вариация Феи Сирени, «Пиццикато» Раймонды). Подход Долгушина — пример авторского видения старинной хореографии, которое подкреплено детальным изучением различных источников и, главное, знанием традиции, усвоенной благодаря мастерам прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алфимова М. Н. «Листиана» К. Я. Голейзовского — выпускной спектакль Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1958 года // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 91–96.
2. Личное дело Н. А. Долгушина на утверждение в уч. звании доцента // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294. Оп. 6–6. Ед. хр. 16. Л. 10.
3. Долгушин Н. А. Три патриарха // Танец. Спектакль. Жизнь сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 389–395.
4. Яковлева Ю. Осень патриарха // Культура. 1998. № 43. С. 4.
5. Голейзовский К. Вдохновение танца // Вечерняя Москва. 1967. № 87. 13 апр. С. 3. Алоизий Людвиг Минкус. Альфонс Виктор Мариус Петипа. Большое классическое Па из балета «ПАХИТА» с приложением 14 вариаций и Pas de trois / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетеум, 2000. 216 с.

6. Долгушин Н. А. Поэзия танца // Танец. Спектакль. Жизнь: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 317–326.
7. Долгушин Н. А. Имя этому чуду — Уланова // Танец. Спектакль. Жизнь: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 396–400.
8. Личное дело Н. А. Долгушина на утверждение в уч. звании доцента // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294. Оп. 6–6. Ед. хр. 16. Л. 20.
9. Иванов В. С. Никита Долгушин: «Люблю Самарский театр», «...Воссоздать аромат эпохи» // Драгоценные нити: в 2 т. Самара: Агни, 2007. Т. 1. 288 с.
10. Красовская В. М. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
11. Дело Долгушина Никиты Александровича // Архив ЦГАЛИ. Приказ № 373.
12. Прохорова В. Смысл жизни // Советская культура. 1986. 3 июля. С. 5.
13. Слонимский Ю. И. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 364 с.
14. Слонимский Ю. И. Талант, отданный талантам // 13.Петр Гусев — рыцарь балета / сост. А. А. Соколов-Каминский. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2008. С. 7–10.
15. Мейлах М. Б. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. М.: Новое литературное обозрение, 2008. Т. I: Балет. 768 с.
16. Сердюк Н. Д. Балет Михайловского театра: от организации труппы к первому спектаклю // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1. С. 149–151.
17. Прохорова В. Смысл жизни // Советская культура. 1986. 3 июля. С. 5.
18. Ведехина О. Никита Долгушин: «Балет очищает человека» // Ballet Art. 2001. № 1. С. 21–24.
19. Петр Гусев — рыцарь балета / сост. А. А. Соколов-Каминский. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2008. 260 с.
20. Журавлева О. Никита Долгушин: Я верю в балетную нацию // Петербургский театральный журнал. 1998. № 18–19. С. 140–144.
21. Долгушин Н. А. Дело профессиональной чести // Советский балет. 1983. № 6 (13). С. 6–7.
22. Алоизий Людвиг Минкус. Альфонс Виктор Мариус Петипа. Большое классическое Па из балета «ПАХИТА» с приложением 14 вариаций и Pas de trois / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетеум, 2000. 216 с.
23. Абызова Л. И. Мариус Петипа: жизнь и творчество. СПб: Композитор, 2021. 272 с.
24. Розанова О. И. Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. 267 с.
25. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и Grand Pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–78.
26. Фокин М. М. Против течения. Л.; М.: Искусство, 1962. 210 с.
27. Интервью с М. А. Грибановой (от 20 сент. 2018 г. СПб) // Собрание автора. Рукопись.

28. Розанова О. И. Балансируя над пропастью // Балет Ad libitum. 2007. № 2 (7). С. 40–41.
29. Интервью с Е. Г. Алкановой (10 сент. 2019 г., СПб) // Собрание автора. Рукопись.
30. Отюгова Т. Мысль и танец // Смена. 1980. 18 мая. С. 3.
31. Гришкович Р. Знакомая с танцовщиком // Танец. Спектакль. Жизнь. О жизни и творчестве Никиты Долгушина: сб. / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2008. С. 120–132.
32. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867–1884. СПб: Лань; Планета музыки, 2009. 448 с.
33. Гран па из «Пахиты» // Балет молодых: о балетной труппе Ленинградского академического Малого театра оперы и балета / вст. ст. П. А. Гусева; очерки о балетах И. В. Ступникова и А. Б. Деген. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1979. С. 93–99.
34. Интервью с Т. И. Фесенко (от 19 мая 2019 г.) // Собрание автора. Рукопись.
35. Николай Зубковский: статьи и воспоминания о Зубковском / сост. Б. В. Бланков, В. А. Звездочкин; вст. ст В. М. Красовская. Л.: Искусство, 1993. 192 с.
36. Премьера «Grand pas. Пахита» МАЛЕГОТ г. Ленинград, 1975 г. // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Д. 294: Личное дело профессора Н. А. Долгушина. Л. 24.

REFERENCES

1. Alfimova M. N. «Listiana» K. Ya. Golejzovskogo — vypusknnoj spektakl' Leningradskogo akademicheskogo horeograficheskogo uchilishcha imeni A. Ya. Vaganovoj 1958 goda // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 91–96.
2. Lichnoe delo N. A. Dolgushina na utverzhdenie v uch. zvanii docenta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294. Op. 6–6. Ed. hr. 16. L. 10.
3. Dolgushin N. A. Tri patriarha // Tanec. Spektakl'. Zhizn' sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 389–395.
4. Yakovleva Yu. Osen' patriarha // Kul'tura. 1998. № 43. S. 4.
5. Golejzovskij K. Vdohnovenie tanca // Vechernyaya Moskva. 1967. № 87. 13 apr. S. 3. Aloizij Lyudvig Minkus. Al'fons Viktor Marius Petipa. Bol'shoe klassicheskoe Pa iz baleta «ПАХИТА» s prilozheniem 14 variacij i Pas de trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planeteum, 2000. 216 s.
6. Dolgushin N. A. Poeziya tanca // Tanec. Spektakl'. Zhizn': sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 317–326.
7. Dolgushin N. A. Imya etomu chudu — Ulanova // Tanec. Spektakl'. Zhizn': sb. / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 396–400.
8. Lichnoe delo N. A. Dolgushina na utverzhdenie v uch. zvanii docenta // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294. Op. 6–6. Ed. hr. 16. L. 20.

9. *Ivanov V. S.* Nikita Dolgushin: «Lyublyu Samarskij teatr», «...Vossozdat' aromat epohi» // *Dragocennyye niti: v 2 t.* Samara: Agni, 2007. T. 1. 288 s.
10. *Krasovskaya V. M.* Nikita Dolgushin. L.: Iskusstvo, 1985. 224 s.
11. Delo Dolgushina Nikity Aleksandrovicha // *Arhiv CGALI. Prikaz № 373.*
12. *Prohorova V.* Smysl zhizni // *Sovetskaya kul'tura.* 1986. 3 iyulya. S. 5.
13. *Slonimskij Yu. I.* V chest' tanca. M.: Iskusstvo, 1968. 364 s.
14. *Slonimskij Yu. I.* Talant, otdannyj talantam // 13. Petr Gusev — rycar' baleta / sost. A. A. Sokolov-Kaminskij. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2008. S. 7–10.
15. *Mejlah M. B.* Evterpa, ty? Hudozhestvennyye zametki. Besedy s artistami russkoj emigracii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. T. I: Balet. 768 s.
16. *Serdyuk N. D.* Balet Mihajlovskogo teatra: ot organizacii truppy k pervomu spektaklyu // *Vestnik SPbGUKI.* 2016. № 1. S. 149–151.
17. *Prohorova V.* Smysl zhizni // *Sovetskaya kul'tura.* 1986. 3 iyulya. S. 5.
18. *Vedekhina O.* Nikita Dolgushin: «Balet ochishchaet cheloveka» // *Ballet Art.* 2001. № 1. S. 21–24.
19. Petr Gusev — rycar' baleta / sost. A. A. Sokolov-Kaminskij. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2008. 260 s.
20. *Zhuravleva O.* Nikita Dolgushin: Ya veryu v baletnuyu naciyu // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal.* 1998. № 18–19. S. 140–144.
21. *Dolgushin N. A.* Delo professional'noj chesti // *Sovetskij balet.* 1983. № 6 (13). S. 6–7.
22. Aloizij Lyudvig Minkus. Al'fons Viktor Marius Petipa. Bol'shoe klassicheskoe Pa iz baleta «PAHITA» s prilozheniem 14 variacij i Pas de trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planeteum, 2000. 216 s.
23. *Abyzova L. I.* Marius Petipa: zhizn' i tvorchestvo. SPb: Kompozitor, 2021. 272 s.
24. *Rozanova O. I.* Shedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2023. 267 s.
25. *Burlaka Yu. P.* Grand pas iz baleta «Pahita» i Grand Pas «Ozhivlennyj sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel'nyj analiz // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 69–78.
26. *Fokin M. M.* Protiv techeniya. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 210 s.
27. Interv'yu s M. A. Gribanovoj (ot 20 sent. 2018 g. SPb) // *Sobranie avtora. Rukopis'.*
28. *Rozanova O. I.* Balansiruya nad propast'yu // *Balet Ad libitum.* 2007. № 2 (7). S. 40–41.
29. Interv'yu s E. G. Alkanovoj (10 sent. 2019 g., SPb) // *Sobranie avtora. Rukopis'.*
30. *Otyugova T.* Mysl' i tanec // *Smena.* 1980. 18 maya. S. 3.
31. *Grishkovich R.* Znakomyas' s tancovshchikom // *Tanec. Spektakl'. Zhizn'. O zhizni i tvorchestve Nikity Dolgushina: sb. / sost. M. P. Ivanov.* SPb.: AKSUM, 2008. S. 120–132.
32. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra 1867–1884. SPb: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 448 s.

33. Gran pa iz «Pahity» // Balet molodyh: o baletnoj truppe Leningradskogo akademicheskogo Malogo teatra opery i baleta / vst. st. P. A. Guseva; ocherki o baletah I. V. Stupnikova i A. B. Degen. L.: Muzyka. Leningrad. otd., 1979. S. 93–99.
34. Interv'yu s T. I. Fesenko (ot 19 maya 2019 g.) // Sobranie avtora. Rukopis'.
35. Nikolaj Zubkovskij: stat'i i vospominaniya o Zubkovskom / sost. B. V. Blankov, V. A. Zvezdochkin; vst. st V. M. Krasovskaya. L.: Iskusstvo, 1993. 192 s.
36. Prem'era «Grand pas. Pahita» MALEGOT g. Leningrad, 1975 g. // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. D. 294: Lichnoe delo professora N. A. Dolgushina. L. 24.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Омельницкая В. В. — преподаватель кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца; v.kutepova@mail.ru
SPIN-код: 2035-3811
ORCID ID: 0000-0003-3810-2750

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Omelnitskaya V. V. — Lecturer of the Department of Methods of Teaching Classical and Duet-Classical Dance; v.kutepova@mail.ru,
SPIN-код: 2035-3811
ORCID ID: 0000-0003-3810-2750