

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ДУЭТНЫЙ ТАНЕЦ В КЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ – ПУТЬ К СОВЕРШЕНСТВУ

*Босов А. П.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2 А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Автор рассматривает развитие дуэтного танца от возникновения классического балета до наших дней; не вдаваясь в технические аспекты исполнения, объясняет появление новых поддержек; приводит примеры классического наследия, по которым можно судить о степени развитости дуэтного танца в каждой эпохе; вспоминает выдающиеся дуэты, увиденные на сценах мира.

Ключевые слова: балет, дуэтный танец, поддержка, хореографическое искусство

DUETS IN CLASSICAL BALLET – THE WAY TO PERFECTION

*Bossov A. P.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2 A, Glinki St.,
St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The author looks at the development of duets from the very beginning of classical ballet till the present time; without going into technical details of execution, explains an appearance of new elements in partnering, shows examples of ballet heritage by which we can judge the level of partnering in every era; remembers extraordinary duets he saw on the stage all over the world.

Keywords: ballet, duets, partnering, choreography.

Если мы обратимся к началу классического балета в XVI веке во Франции, то не увидим ни одного изображения элементов поддержки или подъемов в дуэтном танце. Мужчины просто держат женщин за руки и двигаются вместе с ними или по отдельности. Я думаю, этому способствовало две причины. Во-первых, платья женщин были длинные, из-за множества нижних юбок широкие, тяжелые, и партнерам просто-напросто было не приблизиться к ним настолько близко, чтобы попытаться поднять. Во-вторых, главную партию в балете часто исполнял сам король, а привилегией дотронуться до него обладал далеко не каждый. К тому же женщины и не нуждались в дополнительной поддержке: они танцевали в обычной обуви с маленькими каблучками и могли легко поддерживать баланс, даже стоя на одной ноге.

Форма дуэтов изменилась в XVIII веке с появлением таких хореографов, как Новерр, Гардель, Доберваль. Они вывели на сцену реальных людей своего времени, которые могли обниматься, целоваться, держаться за руки; начали использовать небольшие подъемы, повороты и обводки. Очень популярным стало использование аксессуаров, которое мы можем увидеть в *pas de ruban* из «Тщетной предосторожности» Доберваля. При этом нет ни одного описания элементов дуэтного танца в таких теоретических работах того времени, как «Письма о танце» Жан-Жоржа Новерра (1760) или «Элементарный учебник теории и практики танца» Карло Блазиса (1820).

Дуэтный танец расцвел вместе с Романтическим балетом, когда женщины поднимались сначала на полупальцы, а потом на пуанты и уже не могли долго держать баланс без помощи мужских рук. Большинство либретто, написанные в то время, были о неземных существах, которые могли летать, плавать, исчезать, и, чтобы поддерживать иллюзию происходящего на сцене, мужчины должны были поднимать, бросать или ловить, мягко опуская на землю своих партнерш. Так, техника дуэтного танца возникла и стала развиваться.

Первые подъемы делались с руками только на талии и не выше уровня плеч партнера. Женские юбки все еще были достаточно длинные, и было неудобно, а главное, неприлично дотрагиваться до других частей женского тела, особенно ног. Если мы посмотрим на сохранившиеся изображения сцен из самого знаменитого балета того времени – «Жизели», то не увидим ни одного подъема выше головы партнера. Значит, все подъемы на вытянутые руки, которые происходят в современных редакциях «Жизели», были применены в спектакле значительно позднее.

То же самое можно сказать и о не менее популярном балете «Сильфида». В этом балете главные персонажи даже не дотрагиваются друг до друга, только во втором акте у них есть поза *arabesque*, когда Сильфида стоит на полной стопе, а Джеймс помогает сохранять ей баланс своим корпусом. В современных версиях этого балета балерина стоит на пуантах, а партнер должен ее поддерживать одной рукой. В любом случае, мы должны благодарить Датскую школу балета за то, что они смогли оставить этот шедевр Романтической эры почти без вмешательства современных хореографов.

Как ни странно, но дальнейшему развитию техники дуэтного танца помешали амбиции балерин. Поднявшись на пуанты, они стали ведущими персонажами во всех балетных спектаклях, и с ними приходилось считаться. Лучшая балерина того времени Мария Тальони не хотела видеть рядом с собой в спектакле сильного танцовщика. Фанни Эльслер предпочитала в качестве партнера свою сестру Терезу. Правда, та была выше и сильнее Фанни, могла удерживать ее на руках и танцевала мужские вариации неплохо. В оправдание такой ситуации можно сказать, что в то время мужские и женские вариации не сильно различались ни техникой, ни наборами движений. С той поры мужской танец пришел в упадок, и мужские партии стали исполнять женщины-травести. Как сказал балетный критик А. Плещеев в 1896 году, «французская сцена почти не имеет танцовщиков, они заменены женщинами с мощными формами и сильными мышцами» [1, с. 16].

В России все происходило немного по-другому. После основания балетной школы и Императорского театра российские правители начали приглашать на русскую сцену самых знаменитых хореографов того времени, а те, в свою очередь, привозили и лучших танцовщиков. Мариус Петипа, затем Христиан Иогансон были не только прекрасными танцовщиками, но и хорошими партнерами, и свои умения они передавали русским танцовщикам. Вскоре на русской сцене появились Павел Гердт и братья Легат, физически очень крепкие танцовщики, с которыми мечтали танцевать все балерины Мариинского театра. Таким образом, можно сказать, что именно в Петербурге во второй половине XIX века начала развиваться техника поддержки.

К концу XIX века, когда танцы на пуантах стали обязательными для балерин, мы видим усложнение поддержек со множеством новых элементов, используемых хореографами. Женщины должны были стоять дольше на одной ноге и, помимо статических поз, партнеры начали делать *tour lent*, сначала с двумя руками на талии, потом с одной, затем держа за запястья рук, за одну руку, за пальцы. Падающие положения в статических позах стали очень красивы на пуантах, от небольших отклонений до почти опускания до пола. С помощью мужчин женщины стали делать больше пируэтов, которые теперь заканчивались в больших позах. Интересно, что вначале во время вращения мужчины использовали только одну руку; вторая включалась в работу только для остановки партнерши в позе, поэтому количество пируэтов было небольшим.

В качестве хорошего примера умений партнера того времени можно рассмотреть адажио Авроры с четырьмя кавалерами из первого акта «Спящей красавицы» в постановке Петипа (согласно записям Николая Сергеева). Первая часть поставлена так, как будто балерина делает все самостоятельно. Кавалеры подают принцессе руку, и она переходит из позы в позу, используя одну руку и показывая свой баланс. Затем идет пируэт с партнером, бег и более сложная вторая часть. Теперь Аврора не меняет позу *attitude effacé*, стоит на одной ноге, держась за руку кавалера одной рукой, в то время как кавалеры меняются.

Снова исполняется небольшой пируэт и *saut de basque* с окончанием в *arabesque piqué* с каждым партнером. На первый взгляд, это несложное движение, но оно требует внимательности и умения от партнера. Из позы *arabesque* он должен слегка свести балерину с ноги, затем дать небольшой толчок с поворотом в воздухе для ее прыжка. Причем это должно быть сделано с определенной силой, не большей и не меньшей, иначе она не сможет встать в *arabesque* после приземления. Затем, видимо, Петипа решает показать, как танцевали 50 лет назад, и Аврора делает диагональ, вставая в *arabesque penché* на полную стопу, опираясь на девушек со скрипками. Далее на музыкальную кульминацию у нас идет подъем на плечо. Следующая часть – милый трюк с цветами. Каждый кавалер подносит цветок Авроре; она его берет и делает с ним один пируэт, со следующим партнером – два и т. д.

Если один, два и даже три поворота не требуют особых усилий от партнера, то для четырех пируэтов ему уже необходимо задействовать две руки: и для поддержания вращения партнерши, и для ее остановки в позе *arabesque*. Вероятно, именно тогда и образовалось положение рук партнера для вращений: одна рука держится с широко открытым большим пальцем, а другая – плоская. Затем идет диагональ с одним партнером со множеством вращений (обычно выбирается лучший партнер в труппе), небольшое соло и финальная часть, с обводкой в позе *attitude effacé* за одну руку, в которой балерина не меняет позу, а меняются ее партнеры. Это самая трудная часть для балерины, особенно в конце такого длинного адажио. Она требует большой концентрации от кавалеров и показывает нам, что в 1890 году, когда балет был впервые показан, техника поддержки уже существовала.

Несколько десятилетий до этого усилиями таких хореографов, как Дидло, Сен-Леон, Перро, Бурнонвиль и, наконец, Петипа, *pas de deux* выкристаллизовалось в современную танцевальную форму. Балетный критик Ю. Слонимский писал: «...термин «*pas de deux*», уже существовавший в XVIII веке, совсем не совпадает с нашим пониманием *pas de deux*. В то время любой танец двух назывался *pas de deux*. Только в 20-х годах XIX века, начиная с творческой зрелости Дидло, мы можем видеть постепенное развитие *pas de deux* в нашем понимании этого слова, то есть хореографического дуэта» [2, с. 46]. Теперь классическое *pas de deux* состоит из пяти частей, начиная с *entré*, адажио, двух вариаций и коды.

Только в начале XX века в классических, новых, а затем и в восстановленных старых балетах, появляются верховые поддержки. Первым, кто начал их использовать в своих постановках, был русский балетмейстер Федор Лопухов. В своей книге «Хореографические откровенности» он писал: «Я могу с уверенностью сказать, что до 1916 года верхних поддержек, в которых женщина была бы поднята на одну или обе вытянутые руки партнера, по крайней мере в сценических выступлениях, не наблюдалось» [3, с. 30]. В это время во всем мире в различных варьете были очень популярны выступления силовых акробатов, конечно, балетные артисты видели их и могли пробовать эти подъемы в

репетиционных залах. Как написал Лопухов, «однако отанцованный акробатизм был столь же неизбежен для развития балета, как пуанты или фуэте. Случилось так, что его «изобретателем» оказался я. Термин также был предложен мною. Впервые – и весьма осторожно, через удобные подходы, – такой верхний подъем я применил в балете «Сон» на музыку Щербачева-старшего. Это было в 1916 году на частном спектакле» [4, с. 30]. Не всем понравились эти инновации: некоторые балетные критики обвиняли Лопухова в вульгарности, в цирковых трюках и даже в разрушении классического балета. Но публика с энтузиазмом приняла эти нововведения, и вскоре все хореографы начали включать в свои постановки верховые поддержки, так как это дало им новый инструмент для художественной выразительности.

Техника классического балета усложняется с каждым годом. Танцовщики делают больше пируэтов, придумывают новые трюки, новые прыжки. В 80-е годы XX века очень немногие могли повторить трюки Михаила Барышникова; теперь их должен делать каждый солист в любой балетной компании. Но если новые трюки придумывают в основном сами артисты, то в дуэтах это делает хореограф. А для этого он должен иметь танцовщиков, которые смогут воплотить его фантазии на практике. Лопухов имел таких танцовщиков. Это были Ольга Мунгалова и Петр Гусев. Впервые он свел их вместе в дуэте египетских акробатов в опере Серова «Юдифь», где и применил свой отанцованный акробатизм. Тело Мунгаловой было создано для акробатических поддержек. Она обладала большим прыжком и прекрасной формой ног, а умение концентрироваться, точность и чувство позы делало ее незаменимой для хореографа. Гусев же обладал тем, что называется «чувством партнера» – пониманием того, где он должен находиться и что делать. Недаром его называли «королем поддержки». В 1927 году Лопухов специально на этих танцовщиков поставил балет «Ледяная дева» на сборную музыку Грига. Поддержки в дуэте Асафа и Ледяной девы до сих пор считаются одними из труднейших, когда либо созданных для классического балета. С этой поры дуэтный танец стал опасным для исполнения, нуждающимся в большом количестве репетиций, иначе оба исполнителя без достаточной подготовки могут себя легко травмировать.

В истории танцевального искусства XX века возникновение или создание запоминающихся дуэтов становится очень важным и одновременно редким явлением. Танцовщики, помимо безупречной техники, должны соответствовать своими внешними данными, линиями тела, ростом, эмоциональностью и актерскими способностями. Только тогда мы можем увидеть на сцене настоящее искусство и прекращаем думать о том, как же они сделали ту или иную поддержку. А это возможно только тогда, когда партнеры полностью доверяют друг другу. Доверие – это первая вещь, которую необходимо устанавливать между учениками на уроках дуэтного танца. Это не так просто, для этого нужно время и терпение, необходимо привить ученикам уважение друг к другу. Эти качества в дуэте прекрасно демонстрировали Екатерина Максимова и Владимир Васильев,

Марго Фонтейн и Рудольф Нуриев, Алла Осипенко и Джон Марковский, Наталья Большакова и Вадим Гуляев. Все эти пары, которые мне посчастливилось увидеть на сцене, были совершенно разными, непохожими друг на друга, и, хотя иногда они танцевали один и тот же репертуар, каждый раз зрители видели совершенно разные спектакли. Балеты или миниатюры, специально поставленные на них, оставили глубокий след в моей памяти и до сих пор не вытеснены другими исполнителями. Думается, что художественные руководители балетных компаний одной из своих задач должны сделать создание и воспитание великих дуэтов для будущего балетного искусства.

Как видно, в XX веке хореографы начали придумывать новые элементы в дуэтном танце, и все эти новые движения должны были быть объяснены, а танцовщики должны были быть обучены. Николай Легат в «Истории русской школы» вспоминал, как Павел Гердт, премьер Мариинского театра, объяснял им, тогда ученикам Санкт-Петербургской балетной школы, как делать то или иное движение в поддержке. Это было в 1877–1878 годах, а уже в 1896 году Сергей Легат (брат Николая) начал учить в школе пантомиму и поддержку. Агриппина Ваганова в своих мемуарах писала еще об одном педагоге пантомимы и поддержки — Энрико Чеккетти.

Официально поддержка как специальная дисциплина появилась в программе школы только в 1918 году; в 1936 году школа представила полную программу на все специально-практические дисциплины, включенные в программу обучения в Технической школе. В 1938 году должен, но по каким-то причинам не был выпущен учебник по поддержке.

Первый учебник по дуэтному танцу с разбором движений, объяснением исполнения и несколькими уроками был выпущен в 1969 году. Это была «Поддержка в дуэтном танце» Николая Серебренникова [4] с фотографиями из различных балетов и рисунками, объясняющими элементы поддержки. Книга многократно переиздавалась на разных языках и до сих пор является настольным пособием для любого педагога дуэтного танца. В 1972–1973 годах Серебренников снял двухчастный учебный фильм с тем же названием, что и книга, показывающий различные комбинации для дуэтного танца, сцены из балетов и объясняющий технические задачи, стоящие перед партнерами¹.

Книга Серебренникова разделена на части: «Поддержки с двумя руками на талию», «Поддержка за руки» и т. д. В конце книги находятся уроки для конца учебного года, но с чего начинать обучение и какова последовательность изучения элементов поддержки, Серебренников не говорит.

¹ Автору статьи посчастливилось участвовать в создании этого фильма сначала в качестве партнера (в первой части в поддержке *par terre*), а во второй части (в воздушной поддержке) и в качестве составителя нескольких комбинаций. С этого времени началось многолетнее преподавание автором дуэтного танца, итогом которого стало выпущенное в 2017 году учебное пособие по дуэтному танцу «5 уроков дуэтного танца» для Санкт-Петербургской консерватории, а в 2018-м — издание книги «Дуэтный танец в классическом балете: техника поддержки от А до Я» [5].

Следующая революция в дуэтном танце началась с творчества Джорджа Баланчина. Он не создал что-то принципиально новое, но освободил танцовщиков от типичных балетных костюмов. В его работах женщины были одеты в трико и купальники, а мужчины – в трико и футболки. Зрители смогли, наконец, увидеть все линии тела, а хореографы воспользовались новыми возможностями: позы танцовщиков стали более графичными и динамичными. Подъемы и броски партнерш стало намного легче исполнять, и такие хореографы, как Григорович, Аштон, Якобсон, Кранко, Бежар, придумали много новых поз и движений, и в воздухе, и на полу. Форма *pas de deux* опять изменилась; многие хореографы начали использовать симфоническую музыку для своих творений. Последовательность адажио и вариаций была уже не важна, дуэты стали длиннее и могли вообще не включать в себя каких-либо поддержек. Появились дуэты между двумя мужчинами со многими поддержками, а женская эмансипация привела к тому, что и женщины начали поднимать мужчин. В современных спектаклях много групповых поддержек, в которых уже не важно, мужчина вы или женщина. Но все эти нововведения не изменили главного принципа любой поддержки – чувство баланса и правильного распределения веса между партнерами.

В заключение хочется сказать, что ни одна балетная школа в мире не готовит специально педагогов дуэтного танца. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой готовит учителей классического танца, и поддержка входит в общую программу обучения, но на нее выделяют всего лишь один год, которого явно не достаточно для такого трудного предмета. Обычно балетные школы приглашают обучать дуэтному танцу бывших танцовщиков, которые были хорошими партнерами, но все понимают, что не каждый хороший танцовщик может стать хорошим педагогом.

Для дальнейшего развития дуэтного танца, мне кажется, необходимо сделать следующие нововведения. Во-первых, пересмотреть программу дуэтного танца согласно требованиям современности, ввести туда изучение групповых поддержек, дуэтов между мужчинами. Во-вторых, открыть специальные курсы, которые готовят только педагогов дуэтного танца, или увеличить количество часов, отпущенных для педагогов классического танца на изучение этого предмета. Принимать на работу только педагогов с дипломами. В-третьих, оставлять выпускников-юношей еще на один год. В выпускных классах обычное соотношение юношей и девушек 1:2 или 1:3. В провинциальных балетных училищах и колледжах разница еще больше. Из-за этого время урока расходуется не продуктивно, девушкам приходится долго ждать своей очереди, юноши быстро устают, а программа усваивается медленно. К тому же, юноши физически взрослеют позже девушек, и в выпускном классе у многих из них опорно-двигательный аппарат не готов к экстремальным физическим нагрузкам на позвоночник. Таким образом, страдают и девушки, которые не могут попробовать верховые акробатические поддержки, и юноши, которые, придя в театр, не могут их исполнять. «Второгодники» могут наверстать упущенное и сделать соотношение юношей и девушек в выпускном классе равным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плещеев А. Наш балет. СПб.: [б/и], 1886. 20 с.
2. Слонимский Ю. Мастера балета. Ш. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа: уч. пос. СПб.: Планета Музыки, 2022. 320 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. Серебренников Н. Поддержка в дуэтом танце. Л.: Искусство, 1969. 135 с.
5. Босов А. Дуэтный танец в классическом балете: техника поддержки от А до Я. СПб.: LAP LAMBERT, 2018. 105 с.

REFERENCES

1. Pleshcheev A. Nash balet. Sankt-Peterburg. 1886. 20 s.
2. Slonimskij Yu. Mastera baleta. Sh. Didlo, Zh. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa: uch. pos. SPb.: Planeta Muzyki, 2022. 320 s.
3. Lopuhov F. Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
4. Serebrennikov N. Podderzhka v duetnom tance. L.: Iskusstvo, 1969. 135 s.
5. Bosov A. Duetnyj tanec v klassicheskom balete: tekhnika podderzhki ot A do Ya. SPb.: LAP LAMBERT, 2018. 105 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Босов А. П. — доц., проф. каф.; abossov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bossov A. P. — Ass. Prof., Prof. of the Chair; abossov@gmail.com