

И. А. Пушкина

ПОЛЬСКИЕ ТАНЦЫ НА РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

«Танцы разделяются на два главных отдела: салонные танцы и танцы на сцене, или, что, то же самое, — бальные и балетные. Существуют общественные танцы, которые изображают нравы и обычаи известных народов и не принадлежат к настоящим балетным танцам, потому что представляют продукт народного творчества. Они возвышаются на степень балетных танцев тем, что аранжируются по правилам балета» [1, с. 30] — писал Альберт Цорн в 1890 г. Действительно, многие танцы, которые сейчас естественно смотрятся на балетной сцене, когда-то исполнялись в бальной зале, а изначально они были народными.

Польские танцы в Русском государстве стали известны с XVII в. Они бытовали на царских пирах, еще во времена Алексея Михайловича кроме русских при дворе «танцевались еще веселые украинские и степенные польские танцы, которым вполне соответствовали длинные в ту пору одежды русских» [2, с. 275]. Но регулярно танцевать их на светских вечерах начинают только в XVIII в. Танцем, открывающим вечер, ассамблею, бал становится полонез или «польский танец» — «скорее прогулка, чем танец...» [3, с. 1036]. Затем в программе появляется краковяк — танец, «отличающийся не столько страстностью, сколько веселостью и грациозностью» [3, с. 68]. И наконец, мазурка — танец, в характере которого есть нечто благородно-рыцарское. Эти польские танцы постепенно становятся неотъемлемой частью светских балов.

Сведений об исполнении польских танцев на театральных подмостках в XVII–XVIII вв. в просмотренных нами материалах не нашлось. Даже в известном «Танцевальном словаре» Компана (1790), не упоминаются ни полонез, ни мазурка и ничего не сказано о польских танцах в сценической практике. В светском обиходе подвижная благородная мазурка и веселый краковяк то делались всеобщим увлечением, то пребывали в некотором забвении. Именно эти два польских танца и стали исполняться на драматической сцене в модных водевилях.

Отметим особо, что в конце XVIII — первой трети XIX вв. российские драматические артисты полноправно участвовали в балетах и, наоборот, балетные танцовщики часто были заняты в комедиях, водевилях и специально сочиненных пьесах с танцами. Поэтому не удивительно, что, например, известный актер драматической сцены Иван Сосницкий¹ однажды заменил танцовщика-солиста Ивана Валберха², исполнив пантомимную роль в балете. В другой раз он танцевал

¹ *Сосницкий Иван Иванович* (1794–1871) — артист петербургской драматической труппы, педагог.

² *Валберх Иван Иванович* (1765–1819) — танцовщик, балетмейстер, педагог Театрального училища (о фамилии Валберх см.: *Бражникова О. М.* О происхождении первого русского балетмейстера Валберха и его потомках // *Генеалогический вестник*. СПб., 2006. № 27. С. 38–64).

русскую вместо танцовщика Огюста Пуаро³. Современники признавали, что Сосницкий отличался необыкновенно лихим исполнением мазурки на театральной сцене.

Настасья Новицкая⁴ — воспитанница нашей Школы, прекрасная танцовщица начала XIX в., пленявшая балетоманов грациозностью — чудесно плясала национальные танцы, «она была неподражаемо прелестна в исполнении мазурки, особенно когда танцевала с Сосницким» [4, с. 68], всегда шествуя с ним в первой паре. Из воспоминаний знаменитого актера первой половины XIX в. П. Каратыгина мы узнаем о том, насколько серьезно ценилось владение польским танцем в театральной среде и у публики: «Павел Экунин⁵ действительно был плохой актер и отличался только двумя достоинствами: он всегда одевался по последней моде и ловко танцевал мазурку, в которой всегда производил эффект, играя Скалозуба в комедии Грибоедова „Горе от ума“» [5, с. 178].

В русской опере основоположником национально-характерных картин с использованием танцевальных мотивов стал М. И. Глинка. Уже в его первом оперном произведении «Жизнь за царя» танцы логически дополняли и завершали музыкальную драматургию, а 2 акт принято называть «польским» не только потому, что действие переносится в Польшу, но и потому, что здесь композитор использовал польские танцевальные мелодии: полонез с хором, краковяк и мазурка. Постановку этих сцен в опере «Жизнь за царя» к премьере 1836 г. современники сочли неудачной. Балетмейстер-француз А. Титюс⁶ не сумел передать характерные особенности польских танцев, да и костюмы танцующих были далеки от народных.

В московском Большом театре премьера оперы Глинки состоялась в 1842 г. И здесь, в отличие от петербургского варианта, танцы «польского» акта ставил русский профессионал Н. Пешков⁷, один из лучших характерных танцовщиков Москвы первой половины XIX в. Впервые в этом акте появились характерные танцы, Пешков выступал в роли шляхтича, для этой партии он сам создал особый грим старого благородного поляка⁸. Через семь лет после премьеры, в 1843 г., Глинка обратился к солисту петербургской балетной труппы Н. Гольцу с просьбой заново поставить мазурку, а для постановки краковяка — к П. Дидье⁹. Новые версии оказались удачными, «мазурка Н. Гольца была признана выдающимся произведением и ранее поставленные танцы А. Титюса были отменены» [4, с. 107].

³ Пуаро Огюст (ок. 1780–1844) — французский танцовщик и балетмейстер, работал в России с 1798 г., проявлял интерес к различным национальным танцам (в том числе и польским), переносил их на балетную сцену.

⁴ Новицкая Настасья Семеновна (1790–1822) — артистка балета.

⁵ Экунин Павел Семенович (1806–1849) — артист петербургской драматической труппы.

⁶ Антуан Титюс (пер. пол. XIX в.) — французский балетмейстер, педагог. Работал в Петербурге с 1832 по 1847 гг.

⁷ Пешков Никита Андреевич (1810–1864) — ученик А. П. Глушковского, характерный танцовщик московского Большого театра.

⁸ «... им также было создано лицо старого поляка, танцующего мазурку в опере М. Глинки „Жизнь за царя“» (см.: Антракт. 1864. 17 май. С. 3–4.).

⁹ Дидье Петр Иванович (1803–1852) — танцовщик, режиссер балетной труппы.

Ко второй половине XIX в., «т. е. к эпохе А. Сен-Леона, относится окончательное внедрение в балет польских танцев в виде двух вариантов мазурки — народной и аристократической. В 1851 г. перед масленицей ее привозят в Петербург и Москву и лихо исполняют на балетной сцене балетные артисты во главе с Ф. И. Кшесинским¹⁰» [6, с. 19]. В творчестве Сен-Леона, приглашенного на пост главного балетмейстера в Петербург с 1859 г., постепенно утверждается и принцип композиции характерных танцев: сочетание стилизованной классики с некоторыми народными движениями и позами.

Интересные факты приводит историк балета А. Свешникова, повествуя о постановке на петербургской сцене А. Сен-Леоном балета «Конек-Горбунок» (1864), в дивертисменте последнего акта включавшего мазурку и краковяк. По данным афиши, в обоих солировала М. Муравьева исполнительница партии Царь-Девуцы, и «ярко выраженный в музыке Ц. Пуни национальный колорит позволяет думать, что в хореографии этих номеров преобладали характерные польские рас» [7, с. 178]. Отсутствие же в постановочных сметах (где подробнейшим образом описывались все детали костюмов), отметок об обуви солистки, дает исследователю право предположить, что Муравьева исполняла эти танцы «на пальцах». Если такая версия верна, то это одна из первых попыток в истории балета включения в классический «пальцевый» танец движений характерной пляски.

Развитие характерного танца и его польской составляющей на российской балетной сцене продолжил М. Петипа. В столичных Императорских театрах не могло быть места широкому распространению и большому разнообразию характерных номеров в спектаклях, но наибольшую популярность на балетной сцене завоевывают, наряду с испано-итальянскими, польские танцы. Первые ценятся за горячий эффектный темперамент и заморскую причудливость движений, вторые — за аристократизм, горделивость и изысканную ажурность. В этом направлении и работал балетмейстер.

В череде многочисленных постановок Петипа выделим великолепную мазурку на четыре пары в балете «Лебединое озеро» (1895) и «Полонез и детскую мазурку», которыми предваряется «Гран па классик» (1880) из балета «Пахита». До сегодняшнего дня живут эти сочинения великого балетмейстера: броская удаль и шик, наполняют мазурку, исполняемую артистами в «Лебедином озере»; непередаваемо трогательно маленькие исполнители полонеза и мазурки, выступающие грациозно и горделиво в «Пахите».

А. Я. Ваганова вспоминала: «Еще в школе я выступала в детской мазурке последнего акта, имеющей успех и в настоящее время. Мазурка поставлена Петипа очень хорошо. Выход полонезом девочек попарно с мальчиками приводит к мазурке с фигурами. В завершении танца, ударяя каблучком о каблучок, все двенадцать (пар — И.П.) удаляются за кулисы, что вызывало и вызывает бурю восторга,

¹⁰ По уточненным данным от польских коллег (Й. Сибильска-Сюдим, М. А., Музыкальный университет им. Ф. Шопена) Ф. Кшесинский прибыл в Россию только в 1853 г.

особенно если в первой паре находятся миниатюрные фигурки с природным темпераментом, как это было у нас в свое время. Прелестные костюмчики того времени с маленькими конфедератками сохранились и сейчас» [8, с. 47].

Еще раз подчеркнем: в балете со второй половины XIX в. постепенно нарастает тенденция разделения сценических национальных танцев на народные (в балете это характерное направление) и аристократические (национальный аристократизм в балете — это соединение движений классического танца с некоторыми движениями и позами народных плясок). М. Петипа особенно преуспел в этом направлении в последнее десятилетие XIX в. Первый пример — «Grand pas классик»¹¹ в «Пахите», второй — «Венгерское grand pas» в балете «Раймонда»¹². И если в первом grand pas балетмейстер показал полонез и мазурку на каблучках, а с чистой классикой соединил испанские национальные мотивы, то в «Венгерском grand pas» движения классического танца объединены с характерной венгерской и польской стилистикой (по либретто Л. Энтелис).

В начале XX в. высшей точкой развития польского аристократического направления в хореографическом искусстве становится сочинение молодого балетмейстера М. Фокина «Шопениана», внутри этой сюиты имеются две сольные мазурки — мужская и женская. Тонкая стилизация эпохи романтизма и совершенно недвусмысленное напоминание о Польше в этом балете идет от музыкальной поэтики произведений Ф. Шопена. Его музыка в оркестровом звучании приобретает ярко выраженную театральность, а главное — она изначально танцевальна, и оттого «балет как наиболее романтический вид искусства оказался близок романтической образности музыки Шопена» [9, с. 312].

В дальнейшем сочинения гениального польского композитора и пианиста также будут вдохновлять многих балетмейстеров XX в. на удивительные хореографические откровения. А между тем польская тема в балетном театре претерпевает существенные изменения. В 1934 г. на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова развернуто, со вкусом были представлены польские танцы в балете «Бахчисарайский фонтан»¹³. Постановщики старались достоверно изобразить бал польской шляхты, поэтому весь кордебалет в характерных сапожках на каблучках степенно выходит в полонезе и отплясывает следующие за ним краковяк и мазурку. Заметим, что только Мария с девушками-паненками грациозно танцуют в пальцевых туфельках. И если в конкретных польских танцах видна горделивая польская национальность, то хореографические образы паненок и самой Марии, в дальнейшем никак не выявляют их «польской крови». Здесь, как нам кажется, балетмейстеру явно не хватило творческой фантазии в соединении классики и национальных движений. Тем не менее, «Бахчисарайский фонтан» до сего дня живет на сценах многих театров и волнует публику.

¹¹ Премьера в 1881 г.

¹² Премьера в 1898 г.

¹³ Премьера хореографической поэмы «Бахчисарайский фонтан» (муз. Б. Асафьев, сценogr. Н. Волков, балетм. Р. Захаров) состоялась 29 сентября 1934 г.

В течение XX в. хореографы все реже включают в свои постановки неспешный гордый полонез, грациозно-веселый краковяк, впрочем, и композиторы реже обращаются к народным истокам, предпочитая творить свое, неслыханное ранее. Но среди самых впечатляющих примеров использования польских мотивов хореографами нашей страны есть два произведения, предназначенных для сольного исполнения. В Москве (1960) на фортепианную мазурку А. Скрябина балетмейстер К. Голейзовский ставит для Е. Максимовой удивительно прихотливый грациозный и элегически-грустный танец. В Ленинграде — Л. Якобсон сочиняет на музыку Ф. Шопена мазурку для солиста своей труппы М. Еникеева (1974). Оба танца чрезвычайно технически сложны, прежде всего — в передаче нюансов и особенностей музыки, на которую они поставлены. Польский колорит в значительной степени присутствует в обоих соло, но более ярко выражен в мужской вариации. В течение двадцати последующих лет, прошедших после появления этих двух сочинений, польская тема если и проскальзывала в творчестве советских балетмейстеров, то более чем незаметно.

Затем, в 1995 г. появился спектакль, на премьеру которого и в Петербурге, и в Москве восторженными статьями откликнулись очень многие критики и историки балета: «Призрачный бал» на музыку Ф. Шопена (автор хореографии Д. Брянцев был отмечен национальной театральной премией «Золотая маска»). Со сцены повеяло чем-то таинственно-потусторонним, но... чрезвычайно привлекательным свежестью и оригинальностью хореографической мысли. Лаконично было сценографическое решение: легкие колеблемые ветром занавеси под холодноватым лунным светом. Центр композиции составили три мазурки, исполнявшиеся одна за другой. Две из них в исполнении нескольких пар и одна, между ними, — грустно-элегический дуэт с изысканными вариациями. Невероятные порхания-движения танцовщиц и воздушные поддержки-парения в дуэтах поражали новизной и волшебной легкостью исполнения. Хореографическое сочинение будто воплотило самую суть эпохи романтизма — стремление, даже через страдания, к ускользающему прекрасному идеалу.

Почти в то же время на сцене театра Санкт-Петербургской государственной консерватории был показан сольный номер¹⁴ с названием «Мазурка» (на музыку «Этюда № 17» Ф. Шопена). Для экзамена по балетмейстерскому искусству его сочинил студент 2-го курса В. Романовский¹⁵. На просмотре всех озадачила и привлекла недосказанная в танце страстность переживаний, как будто зрителю открывался забытый мир возвышенно-романтических и одновременно трагических женских чувств. В миниатюрной фантазии явно просматривалось национальное польское начало: движения мазурки, характерные гордые позы, трепетное при-

¹⁴ Первая исполнительница — А. Л. Свешникова.

¹⁵ Романовский Владимир Валентинович (р. 22.07.1972) — танцовщик и хореограф. В 2000 г. окончил СПб Консерваторию (кл. Э. Смирнова). Ставил спектакли, концертные номера в петербургских театрах. Работал в Австрии, Латвии, Польше, на Кипре. В 2006 г. — гл. балетмейстер Красноярского театра музыкальной комедии. В 2007 г. — гл. балетмейстер СПб «Мюзик-Холла». С 2009 г. работает гл. балетмейстером СПб Театра музыкальной комедии.

стукивание каблучков и нетерпеливое бросание веера. Художественную ценность этого соло на польские мотивы подтвердило время: номер неоднократно показывали на концертах, а в 2011 г. оно полноправно вошло в экзамен по характерному танцу АРБ имени А. Я. Вагановой¹⁶.

* * *

В русском хореографическом искусстве получили самое явное подтверждение слова К. Паустовского: «Как будто существовали две Польши: совершенно реальная повседневная и рядом с ней — иная, немного таинственная, полувидимая и полуслышимая» [10, с. 548]. И оттого особенно грустно сознавать, что современному балетному театру характерное направление уже практически не интересно, а то, что все-таки появляется на сцене, — чаще всего мистически полувидимо и полуслышимо...

ЛИТЕРАТУРА

1. Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса: А. Шульц, 1890.
2. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. 320 с.
3. Риман Г. Музыкальный словарь. М.: П. Юргенсон. 1896.
4. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: ЛГХУ, 1938. 380 с.
5. Каратыгин П. А. Записки. СПб.: Азбука, 2011. 415 с.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.-М.: Искусство, 1939. 188 с.
7. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 424 с.
8. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.-М.: Искусство, 1958. 344 с.
9. Смирнова Т. Музыка Шопена на балетной сцене // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: [Сб.] Рос. Ак. Наук. Гос. ин-т искусств. М.: УКС, 2004.

¹⁶ «Мазурка» была показана в исполнении О. Смирновой (педагог Е. А. Шерстнева).