

А. Я. ВАГАНОВА: В ЗОНЕ ВНИМАНИЯ — ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ

*Пушкина И. А.*¹

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

Статья посвящена А. Я. Вагановой — признанному профессору классического танца, которая, помимо классики, хорошо знала и понимала специфику характерного танца. Ссылаясь на отзывы профессионалов и критиков балета, автор доказывает, что А. Я. Ваганова обладала умением направить танцовщиков, дать дельный совет по технике исполнения характерных танцевальных композиций; также демонстрирует заинтересованность знаменитой балерины в развитии всех составляющих балетный спектакль направлений танцевального искусства.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, характерный танец, А. Волынский, выразительные средства балетного театра, А. Ширяев, Н. Анисимова.

CHARACTER DANCE IN THE SIGHT OF VAGANOVA

*Pushkina I. A.*¹

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

The article is dedicated to A. Vaganova and observes her attitude and deep knowledge of character dance. Her interest in the development of all styles of dancing, that form ballet performance, the ability to give a good advice on the technique of character dance performance reveals Vaganova's new little-known side.

Keywords: A. Vaganova, characteristic dance, A. Volynskiy, expressive means of ballet theater, A. Shiryaev, N. Anisimova.

Характерный танец в классическом балете — это одно из полноправных выразительных средств балетного театра. По сравнению с классическим характерный танец — это как выразительная, яркая и контрастная краска в палитре художника-балетмейстера.

С начала формирования оперно-балетного театра внутри каждой постановки присутствовали гротесковые, комедийные или жанровые сценки, которые, без всякого разделения, назывались характерными. Если в таком

эпизоде доминировали танцы, то и они определялись как характерные. Главное, что в них отсутствовали элементы бальной, придворной хореографии. Героями этих пантомимно-танцевальных сценок чаще всего выступали люди низших сословий (ремесленники, солдаты, торговцы, крестьяне...) или «экзотические дикари» (индейцы, турки, мавры...). Поэтому в их пластической характеристике присутствовали необлагороженные, т. е. резкие, грубые или ловкие трюковые акробатические движения.

Использование в характерных выходах (*entrees* — франц.) народных движений, элементов площадного общедоступного театра было необходимым для акцентирования принадлежности героев к «подлому» званию и резкого противопоставления их «благородному» сословию. Здесь отметим, что в конце XVII века и в XVIII столетии чаще всего такие выходы были комическими. Передовые балетмейстеры того времени (Ф. Хильфердинг, Ж.-Ж. Новерр и другие), стремясь к разнообразию и оригинальности, активно обогащали свои постановки движениями, заимствованными из народных плясок. Но для театральной сцены такие заимствования балетмейстеры стали облагораживать, т. е. художественно обрабатывать.

С начала XIX века характерные танцы приобретают все большее значение в балете. В период романтизма мир фантастический и мир реальный на балетной сцене вступают во взаимодействие и конфликт. Совершенно осознанно балетмейстеры используют классический танец для характеристики ирреальных фантастических персонажей (сильфиды, виллисы, саламандры, метеоры), а характерные танцы — для обозначения героев реальных. Для зрителя становится понятной национальность героев, их сословная принадлежность, конкретизируются и хореографически расцвечиваются события, предусмотренные сюжетом.

В творчестве М. Петипа характерные танцы становятся не просто увлекательным контрастным эпизодом — с их помощью балетмейстер характеризует главных персонажей, украшает действие и уточняет взаимоотношения положительных и отрицательных героев.

В XIX веке без характерного танца не обходился ни один балет или опера. Именно тогда в балете формировалось определенное амплуа характерного танцовщика / танцовщицы. Однако в Театральном училище еще не было отдельных классов обучения характерному танцу, и все воспитанники получали образование на основе классического танца. Только в театре окончательно определялись и уже целенаправленно развивались исполнительские способности к характерным выходам.

В конце XIX века в Мариинском театре имелись великолепные исполнители таких номеров: Л. Радина, Ф. Кшесинский, Т. Стуколкин, М. Петипа, С. Лукьянов, А. Бекефи, А. Ширяев. Несомненно, А. Ваганова видела их ис-

кусство в характерных танцах, невольно подмечала и впитывала все лучшее (стилистику, подачу, приемы).

С 1890-х годов А. Бекефи и А. Ширяев занялись разработкой и проведением пробных, ставших со временем регулярными, уроков характерного танца для артистов Мариинского театра. М. Петипа благосклонно относился к инициативе артистов, так как видел положительный эффект от занятий характерным танцем в спектаклях на сцене. Однако педагогическая инициатива Бекефи и Ширяева не получила поддержки со стороны Дирекции Императорских театров. Чиновники предпочли остаться на привычной позиции: если «нужно будет танцевать — артист выучит, это частное дело каждого» [1, с. 24].

Имя Агриппины Яковлевны Вагановой традиционно связывают с классическим танцем. Она — признанный мэтр именно этого главного вида выразительных средств в балете. Пребывая в должности артистки Мариинского театра, она снискала себе славу «царицы вариаций». Так, для А. Волынского она была «одной из самых замечательных артисток Мариинской сцены» [2, с. 84], лучшей «из хранилищ золотых богатств классической хореографии» [Там же]. Не раз этот критик посвящал восторженные строки описанию ее изумительного мастерства и констатировал «блестящий, виртуозный талант» [2, с. 67]. Волынский, как и Ваганова, ставил классический танец превыше всего и описывал классических танцовщиц со вкусом, витиевато-художественно, иногда предвзято (если не мог скрыть своего отношения к той или иной танцовщице).

Вместе с тем о выходах Вагановой в характерных танцах критики сцены писали нечасто. Удалось собрать и представить в настоящей статье некоторые краткие и весьма показательные высказывания современников об этом.

В балете «Дон Кихот», начиная с 1912 года, Ваганова исполняла партию уличной танцовщицы, требующую особой характеристичности танца, яркой колоритности чисто испанского рисунка — всего того, что не укладывалось в строгие каноны классического танца. А. Плещеев, увидев ее в этой партии, не смог удержаться от замечания: «Артистка в танце с кинжалами ... была “бледна”» [3, с. 230].

Новое амплу артистки также смутило А. Волынского, задавшегося вопросом: «почему А. Вагановой было поручено исполнение роли, жанр которой не в ее таланте...» [4, с. 7]. Далее, после просмотра балета «Талисман», он лишь укрепился во мнении, что исполнительница «встречается с танцами менее всего подходящими к ее стилю — больше характерными, чем классическими» [3, с. 231]. Таким образом, Ваганова для всех, и для Волынского в том числе, оставалась «образцом классического танца высшего разбора» [5, с. 5–6].

После завершения танцевальной карьеры в 1916 году она стала преподавать классический танец: сначала — в частном порядке, а затем (приняв при-

глашение А. Волынского) — в Школе русского балета. В 1921 году А. Ваганова перешла на преподавательскую работу в родное училище.

Все движения, позы, положения рук она продумала и прочувствовала собственным телом, будучи еще артисткой. О классическом танце она знала все и от этого была требовательной, но терпеливой, жесткой и острой на язык, однако, справедливой. Она стала непререкаемым авторитетом на протяжении тридцати лет (с 1921 по 1951) педагогической работы в театре и Хореографическом училище. Недаром в начале 1940-х годов ей были посвящены такие строки:

*В искусстве путь большой прошла Ваганова.
Она — краса балетных матерей:
Дудинская, Вечеслова, Уланова...
Не счесть ее балетных дочерей!*

[6, с. 30]

Действительно, обученных ею учениц было много (29 выпусков). Совершенно справедливо А. Ваганову принято называть «классичкой». Но у Агриппины Яковлевны не все воспитанницы-танцовщицы стали классическими балеринами. Нина Стуколкина (выпуск 1922 г.), Нина Анисимова (выпуск 1926 г.), Вера Каминская (выпуск 1927 г.), Татьяна Шмырова (выпуск 1930 г.), Татьяна Оппенгейм (выпуск 1931 г.), Ирина Генслер (выпуск 1948 г.) вышли из ее классов великолепными — страстными, смелыми, темпераментными — характерными исполнительницами. Все они владели высоким академическим стилем и профессионализмом, который приобретали, в том числе, и на вагановских уроках классики.

«Ярая защитница классического танца, как синтеза пластического искусства, из которого может возникать и развиваться любая танцевальная форма, Ваганова дала своим ученицам такую крепкую выучку, которая впоследствии помогла развиваться не только выдающимся классическим, но и характерным танцовщицам» [3, с. 265], — справедливо отмечала М. Франгопуло.

После Октябрьской революции 1917 года в молодой Советской стране появился интерес к народным танцам; стало необходимо выпускать в театр хорошо подготовленных характерных танцовщиков. С начала 1920-х годов в училище, благодаря А. Ширяеву, начались регулярные занятия по классу характерного танца.

В те годы, если по замыслу балетмейстера в спектакле встречался характерный танец, то и лучшие классические танцовщики, такие как М. Семенова, О. Иордан, Г. Уланова, К. Сергеев, Т. Вечеслова, В. Чабукиани, Н. Дудинская, свободно танцевали его, признавая характерные эпизоды полноправными в структуре балета.

Ваганова, уже будучи художественным руководителем труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, писала, что работа «...идет по трем основным направлениям. Первое — это критический анализ и освоение классического наследия прошлого; с этой целью заново поставлены балеты “Лебединое озеро” и “Эсмеральда”. Второе — это передача средствами балета великих произведений мировой литературы, как, например, “Бахчисарайский фонтан” или готовящийся к постановке “Витязь в тигровой шкуре” по поэме грузинского поэта Шота Руставели. Третье — создание революционных по своему содержанию балетов, основанных полностью или частично на характерном или народном танцах — таковы “Пламя Парижа” и “Партизанские дни”» [3, с. 100].

В одной из рукописных заметок за 1937 год А. Ваганова смело высказывает свои мысли и соображения, защищая балетмейстера и его новую постановку. Это спектакль «Партизанские дни» — уникальный пример хореографического сочинения, в котором балетмейстер В. Вайнонен раскрыл современную тему, пользуясь исключительно характерным танцем: «Тяжело и болезненно рождавшийся новый советский балет “Партизанские дни” подвергся нещадным нападкам. Критиковали все и всё. <...> А ведь тема, взятая авторами, была нелегкая. Впервые средствами балета собрались показать совершенную нами революцию» [3, с. 97]. Здесь отметим, что лучшего воплощения, чем в характерном танце, такую тему и нельзя было раскрыть, и А. Ваганова, профессионал высшей пробы, как никто другой это понимала.

В дальнейшем под руководством Л. Лавровского балетная труппа Театра имени С. М. Кирова продолжила характерное направление постановками В. Чабукиани «Сердце гор» (1938) и «Лауренсия» (1939), Ф. Лопухова «Тарас Бульба» (1940) и Н. Анисимовой «Гаянэ» (1942).

Нина Анисимова была одной из тех немногих учениц А. Вагановой, которые еще в школе почувствовали себя танцовщицами характерного направления: «Я очень рано определила свой будущий путь. <...> Я была уже “характерной”, когда впервые попала в ее класс. И поэтому-то я наивно полагала, что на меня Ваганова не должна обращать особенного внимания, так как я для нее неинтересный, “чужой” материал. Я ошиблась. С первых же уроков выяснилось, что она присматривается ко мне с большим вниманием» [3, с. 173]. Ваганова «одобрила мои занятия характерным танцем и всячески помогала мне даже тогда, когда я перешла в класс характерного танца (к А. В. Ширяеву — И. П.)» [7, с. 42]. Она, преподаватель классики, уделяла много внимания и характерному танцу, и была в нем профессионалом, тонким и требовательным. «Она учила нас относиться к характерному танцу так же серьезно и тщательно, работать так же наполнено, как и в классике» [7, с. 42].

Н. Анисимова писала, что А. Ваганова «...знала какие-то самые сокровенные тайны и потому могла советовать ученикам много полезного. Со мной она занималась специально, дополнительно, после уроков классического танца, проходя движения характерного танца» [Там же].

Творческое сотрудничество педагога и ученицы продолжилось в театре. После зачисления в труппу Н. Анисимова целый год «среди прочих кордебалетных танцовщиц танцевала классический вальс в первом акте “Лебединого озера”. Одновременно я (т. е. Н. Анисимова — И. П.) получила испанский танец в том же балете. Напрасно я просила Ваганову освободить меня от участия в кордебалете. Она была неумолима: “Нет, нет, тебе это очень полезно”» [3, с. 174].

Спустя годы Н. Анисимова вспоминала, как А. Ваганова заставляла ее танцевать классическую вариацию на пальцах. «Через не хочу», действуя по принципу контраста, мудрая наставница давала возможность начинающей артистке почувствовать себя в иной танцевальной среде. В отрицании классики исполнительница должна была найти новизну характерного танца. Именно в опыте соединения противоположных подходов к воспитанию тела рождался блистательный и академичный характерный танец.

Через некоторое время в театре Анисимовой дали станцевать в балете «Баядерка» знакомый со школьной скамьи индусский. И, по выражению самой танцовщицы, «...я станцевала его как умела» [3, с. 174]. И здесь бывший педагог классического танца пришла на помощь: «...в репетиционном зале, — вспоминала Н. Анисимова, — Ваганова танцевала его (индусский танец — И. П.) передо мной, показывая мне, куда надо переводить корпус, как закидывать руки, что и как надо делать, чтобы каждый жест, каждый поворот головы становились отчетливей и эффектней. Я, как сейчас, вижу ее перед собой — в обыкновенном платье, в меховых сапожках (дело было зимой), да еще с кружкой чая в руках (она любила иногда освежить себя глотком чая во время урока). Все вдруг стало предельно ясно и в то же время необыкновенно увлекательно. <...> Она просто и наглядно продемонстрировала мне, как можно усовершенствовать свое “характерное” мастерство, если умело воспользоваться строго разработанными приемами ее методики классического танца» [Там же].

Ваганова регулярно с неослабевающим интересом смотрела репертуарные спектакли с участием своих бывших учениц. После спектаклей, при встрече, она указывала на ошибки и промахи, рекомендуя пути их исправления, отмечала удачи. Великолепно зная балеты, особенно старого, дореволюционного репертуара, она видела и замечала всё.

Впечатления Вагановой от одного из спектаклей, которые она посетила в Москве в Большом театре, узнаем из краткой заметки «“Лебединое озеро”

с участием М. Семеновой» [3, с. 107] за 1943 год. Текст начинается с отзыва на исполнение своей любимой ученицы, после чего следует строгая оценка качества характерного дивертисмента: «Номера характерных танцев в этом балете по исполнению не на высоте. И непонятно — тот же руководитель (А. М. Монахов — И. П.) не отрабатывает их так, как он это делал в Ленинграде. Испанский танец идет бледно с артистами среднего уровня. Венгерка проходит вся на высоком выбрасывании ног. Мазурка на присевших ногах. Нет па польской мазурки. Это нельзя назвать небрежностью: “старания” много, но воспитания мало» [3, с. 107].

С 1936 года в Москве регулярно, один раз в год, проводились Декады национального искусства советских республик, что также способствовало росту интереса к национальным танцам и особенностям их исполнения. Открывался совершенно другой мир — экзотичный, не известный, который не только удивлял, но и обогащал всех, прикоснувшихся к нему. Интересующиеся танцевальным искусством зрители, люди с профессиональным хореографическим образованием смотрели танцы, костюмы, обувь, грим участников... и многое брали на заметку для собственных концертных выступлений.

«Скажу еще об отношении Вагановой к чуждой ей специальности — к характерным, национальным танцам», — писала Анисимова, — ...она (Ваганова — И. П.) была постоянной посетительницей всех концертов национальных танцев; в частности, любила и ценила искусство Тамары Ханум¹. Она восхищалась плясками ансамбля Моисеева и с большим интересом смотрела все образцы танцевального фольклора, где бы они не демонстрировались, и кто бы их ни исполнял. Встречая ее на таких концертах и разговаривая с ней, я поражалась, как необычайно верно и тонко судит она об исполнении национальных танцев» [3, с. 175]. Современники отмечали, с какой “профессиональной жадностью” Ваганова стремилась видеть все новое и необычное в этой “чуждой” ей сфере хореографии» [3, с. 176].

Не только на практике признавала А. Ваганова важность характерного танца, не только прекрасно его знала и регулярно интересовалась, но, выступая в печати, говорила о важности достойного овладения этим видом выразительных средств в балетном спектакле. Во многих статьях, тезисах к докладам на конференциях и собраниях она упоминает характерный танец.

Так, в статье «Задачи хореографического образования» А. Ваганова писала: «Существеннейшим вопросом нашей педагогической работы я считаю не-

¹ Ханум Тамара (1906–1991) – узбекская танцовщица (армянского происхождения), певица и хореограф. Создала жанр песенно-танцевальной миниатюры, пропагандировала узбекские народные женские танцы. Ее искусство отличалось особой выразительностью мимики и жеста («поющие руки»). В 1926 году А. Луначарский назвал ее «первой восточной ласточкой».

обходимость расширения и пересмотра дела преподавания так называемых характерных танцев. <...> Сейчас понятие характерного жанра углубляется, мы стремимся придвинуть его вплотную к подлинным истокам народной танцевальности, превратить его из танцевально-дивертисментного номера в органический элемент хореографического спектакля. <...> Под этим углом зрения надо пересмотреть и обогатить наши учебные планы и программы по так называемому характерному танцу, обеспечив максимальное педагогическое внимание к ним» [8, с. 25].

Во многих выступлениях и статьях А. Вагановой прослеживается мысль о том, что характерный танец так же важен в балетном спектакле, как и классический. И он — ни в коем случае! — не второй предмет после классики. Она отстаивала равенство классического и характерного танцев, считая, что без выразительного характерного танца балетный спектакль был бы скуден и однообразен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.–М.: Искусство. 1939. 188 с.
2. Вольнский А. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. 398 с.
3. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л.–М.: Искусство. 1958. 342 с.
4. Вольнский А. Финал // Биржевые ведомости. 1912. № 12913 от 30 апр. С. 7.
5. Вольнский А. Легендарный талант // Биржевые ведомости. 1913. № 13509 от 22 апр. С. 5–6.
6. Гинзбург И., Лео Б., Флит А. Ленинградский балет. Л.: Ленпартиздат 1940. 48 с.
7. Мастера балета-самодеятельности. М.: Искусство, 1973. Вып. 1. 96 с.
8. Ваганова А. Я. Задачи хореографического образования // Рабочий и театр. 1937. № 3. С. 25.

REFERENCES

1. Lopukhov A., Shiryayev A., Bocharov A. Osnovy` xarakternogo tancza. L.–M.: Iskusstvo. 1939. 188 s.
2. Voly`niskij A. Stat` i o balete. SPb.: Giperion, 2002. 398 s.
3. Vaganova A. Ya. Stat` i, vospominaniya, materialy`. L.–M.: Iskusstvo. 1958. 342 s.
4. Voly`niskij A. Final // Birzhevy` e vedomosti. 1912. № 12913 ot 30 apr. S. 7.
5. Voly`niskij A. Legendarny` j talant // Birzhevy` e vedomosti. 1913. № 13509 ot 22 apr. S. 5–6.
6. Ginzburg I., Leo B., Flit A. Leningradskij balet. L.: Lenpartizdat 1940. 48 s.
7. Mastera baleta-samodeyatel` nosti. M.: Iskusstvo, 1973. Vy` p. 1. 96 s.

8. *Vaganova* A. Ya. Zadachi xoreograficheskogo obrazovaniya // Rabochij i teatr. 1937. № 3. S. 25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пушкина И. А. — i.pushkina.spb@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pushkina I. A. — i.pushkina.spb@yandex.ru