

Ю. П. Бурлака

GRAND PAS ИЗ БАЛЕТА «ПАХИТА»
И GRAND PAS «ОЖИВЛЕННЫЙ САД»
ИЗ БАЛЕТА «КОРСАР»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

***История создания и сценическая жизнь Grand pas «Paquita»
(Большое классическое па из балета «Пахита»)***

Балет «Пахита» был поставлен Жозефом Мазилье в Парижской опере в 1846 г. Осенью 1847 г., благодаря Мариусу Петипа и Фредерику (П.-Ф. Малавернь), его увидел Петербург, а в 1848 г. — Москва. [3, с. 377].

В 1881 г., в Санкт-Петербурге, Петипа решил возобновить «Пахиту» и дополнить старинный пантомимный балет с мелодраматическим сюжетом новыми номерами. Екатерина Вазем, на которую делалось это возобновление (см. рис. 1), вспоминала: «...Петипа очень хотелось снова поставить его [балет “Пахита” — Ю. Б.] на сцене, и он писал мне об этом за границу уже летом, уговаривая взять “Пахиту” в свой бенефис и соблазняя меня обещанием сочинить новые, интересные танцы. <...> Петипа заново поставил все сцены и танцы, исключая разве лишь один кордебалетный “танец с плащами” — любопытный образец парижских массовых танцев, в которых функции кавалеров исполняются танцовщицами-“травести”. <...> Петипа удлинил балет, растянув его на три действия, — до тех пор “Пахита” была двухактным балетом, причем второе действие состояло из двух коротких картин» [1, с. 173–174].

В постановке 1881 г. Петипа расширил Pas de trois первого акта, исполнявшееся двумя солистками и солистом, а также вставил в третий акт (бывшую третью картину) детские полонез и мазурку для воспитанников Петербургского Императорского театрального училища (см. рис. 2) и Grand pas с участием



Рис. 1. Е. Вазем — Пахита. «Пахита», Мариинский театр, 1881 г. Фото из архива Московской государственной академии хореографии



Рис. 2. Детская мазурка. «Пахита», Мариинский театр, конец XIX века. Фото из архива Московской государственной академии хореографии

балерины, первого танцовщика, шести солисток и двенадцати корифеек — роскошный подарок для бенефициантки.

Эти номера исполнялись после единственной в третьем акте пантомимной сцены, завершавшей сюжет, и двух существовавших ранее в дивертисменте балных танцев — контраданса и гавота.

Музыку для новых хореографических фрагментов писал штатный композитор петербургского балета Людвиг Минкус. «Постоянный сотрудник Петипа, он досконально постиг стиль хореографа. Не потому ли музыка Grand Pas так прочно спаяна с движениями танца, что кажется написанной под диктовку Петипа? Безусловно, балетмейстер, по своему обыкновению, предварительно ознакомил композитора и с общим планом постановки и с ее конкретными особенностями. И все же своим заразительным брио, эффектной сменой темпов и ритмов, чеканностью фразировки хореография Петипа во многом обязана музыке Минкуса», — писала историк балета Ольга Розанова [4, с. 57].

Grand pas состояло из антре, большого адажио, второго антре, серии вариаций, венчаемой вариацией балерины, и коды.

Ансамбль имел внутренний сюжет, который возникал как бы сам собой. В антре разворачивался парад участниц свадебной церемонии. В большом адажио эти прекрасные дамы, лучшие из лучших, выстраивались в диагональ. Вдоль нее проходил кавалер, выбирая ту, которая ему по сердцу. Даже если не знать, что это

финальная сцена большого спектакля, и воспринимать *Grand pas* отвлеченно, можно сложить другую историю: танцовщик выбирает лучшую, виртуозную, идеальную балерину себе в партнерши. Это ее бенефис, который другие участницы превращают в настоящий праздник, исполняя свои коронные вариации из других балетов.

В оригинальной постановке вариации строились по принципу контраста. Балетмейстер Ф. В. Лопухов отмечал, что в них «Петипа последовательно разрабатывал драматическое, лирическое и комическое настроения. Первая вариация, под соло скрипки, была драматически-волевой; ее хорошо исполняла А. Ваганова; Т. Карсавина танцевала эту вариацию также хорошо, но более женственно. Вторую — лирическую, под аккомпанемент арфы, — прекрасно исполняла Л. Егорова и третью — комедийную, тер-а-терную, своего рода хореографическое скерцино, — превосходно исполняла Э. Виль» [2, с. 60].

Венчала *Grand pas* развернутая кода, включающая в себя многочисленные соло корифеек, солисток и балерины.

«Это “большое па” имело у публики чрезвычайных успех, — вспоминала Вазем. — Действительно, Петипа оно 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» [1, с. 174].

В Петербурге еще при жизни Петипа третий акт «Пахиты», а иногда одно *Grand pas*, шли отдельно от самого спектакля. Петипа не возражал по поводу включения в *Grand pas* сольных фрагментов из других спектаклей (например, возникший позднее Котильон из своего балета «Приказ короля» А. Вицентини, называвшийся ранее «La Rondena», дополнивший сюиту бальных танцев третьего акта), но настаивал, чтобы вариации танцевали *только* балерины. Он был категорически против того, чтобы их исполняли корифейки. Осенью 1904 г. балетмейстер с негодованием записывал в дневнике: «30 сентября. Репетируют “Пахиту”. Комиссия сунула в *grand pas* третьестепенных танцовщиц. Не иду в училище. <...> 1 октября. В Мариинском театре оркестровая репетиция “Пахиты”. Не иду из-за распределения комиссией исполнителей в *grand pas* последнего акта. Меня мутит от таких вещей. Бедный балет катится под гору» [3, с. 99]. Далее, о спектакле 24 октября Петипа уже с удовлетворением отметил: «Вариации в *grand pas* последнего акта, где г-жи Чумакова, Макарова и Офицерова потерпели великое фиаско, на этот раз будут исполняться г-жами Рыхляковой, Егоровой, Вилль с Кякшт и Павловой» [3, с. 100].

В 1889 г. обновленную постановку перенес в Москву балетмейстер Н. А. Богданов.

В 1919 г. указом советского правительства из репертуара бывшего Мариинского театра исключили «за малой художественной ценностью» некоторые балеты Петипа, в том числе и «Пахиту».

С этого времени балет «Пахита» существовал в виде отдельного *Grand pas*. Большая часть зрителей сегодня даже не предполагает, что у этого ансамбля есть какая-то предыстория, что это — финальная точка детективного сюжета про красавицу,

похищенную в детстве цыганами, но, в конце концов, узнавшую свое истинное происхождение и нашедшую свою любовь...¹

В мае 1922 г. в петроградском ГАТОБ состоялся вечер, посвященный 25-летию творческой деятельности А. Я. Вагановой. В нем она сама выступила в Grand pas из «Пахиты», позже переданном «ею поколениям учениц» [5, с. 92]. Именно благодаря усилиям Вагановой, а также Ф. В. Лопухова, лучшие постановки Петипа не были забыты. Крупнейшие педагоги, понимая профессиональную значимость классического наследия для его изучения в балетной школе, сберегли шедевры русского балетного театра XIX в. для последующих поколений.

Ваганова не просто удержала в репертуаре великолепное Grand pas. Именно в ее руках оно начало приобретать современный облик. Многие «связки» и комбинации были отредактированы ею с учетом заметно возросшей в те годы исполнительской техники. Одновременно она продолжила традицию использования вставных вариаций, сочиняя для своих учениц новые, выигрышные для их данных сольные фрагменты. За основу новых соло Вагановой брались вариации из старых, сошедших с репертуара балетов, которые ранее в «Пахите» не исполнялись. Главной заслугой Вагановой стало сочинение вариаций именно в *стиле* оригинальной хореографии Петипа, благодаря чему сохранялся общий дух старой постановки.

Из рук Вагановой Grand pas «Пахиты» получила ее ученица Наталия Дудинская и позднее возобновила его в своей редакции для Ленинградского хореографического училища.

А в Москве, в 1934 г., в Хореографическом техникуме ГАБТ Союза ССР (так тогда называли Московское хореографическое училище), переехавшие в Москву ленинградцы, воспитанники петербургской школы — А. М. Монахов, М. А. Кожухова и А. И. Чекрыгин — возобновили детскую «Мазурку» и «Большое классическое па из балета “Пахита”». Они возвратили московскому балету шедевры Петипа, перенесенные А. Н. Богдановым на сцену Большого театра еще в 1889 г.

И еще один интересный факт в сценической истории «Пахиты»: весной 1941 г. для учеников Московского хореографического училища (чей выпуск предполагался в 1943 г.) художественный руководитель МХУ Петр Гусев возобновил «Большое классическое па из балета “Пахита”», главные партии в котором исполняли 15-летняя Майя Плисецкая и Май Власов.

После войны Grand pas из «Пахиты» «вспомнил» для своих балетных программ Ленинградский Малый оперный театр (МАЛЕГОТ). Балетмейстер Константин Боярский в 1957 г. возобновил шедевр Петипа для ведущих солистов театра — Галины Пирожной и Адоля Хамзина. На следующий год Grand pas было впервые экранизировано Ленинградским телевидением². Запись демонстрировалась под названием «Пахита», и с тех пор в советских театрах Grand pas стали называть просто «Пахитой», хотя в самом МАЛЕГОТе редакция Константина Боярского обозначалась в афише как Большое классическое па из «Пахиты».

¹ Основные контуры сюжета «Пахиты» были позаимствованы из новеллы М. Сервантеса «Цыганочка».

² 1958 г., режиссер М. Шапиро, «Лентелефильм» по заказу Гостелерадио СССР.

В 1975 г. Никита Долгушин показал в Ленинградском Малом театре оперы и балета свою версию *Grand pas*.

Чуть позднее, в 1978 г. в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова по просьбе главного балетмейстера театра Олега Виноградова редактурой *Grand pas* из «Пахиты» начал заниматься Петр Гусев. Потом к нему подключились Лидия Тюнтина (танцевавшая *Grand pas* еще в 1920-е гг.) и Георгий 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.

С каждой последующей редакцией хореографический текст *Grand pas* видоизменялся. Предыстория героев уже делалась не особенно важной. Порой даже забывалось, что у этих персонажей есть имена. Сейчас в практике театров и училищ принят вариант «под общей редакцией Олега Виноградова», который содержит больше всего наслоений, привнесенных в постановку Петипа за XX век.

В 1990-е гг. началось научное исследование текста *Grand pas* из «Пахиты». Первоначально для этого использовались не документы, а свидетельства живых людей, очевидцев редакций Вагановой и Гусева — прежде всего, Натальи Дудинской и Константина Сергеева. По результатам собранных материалов издана книга [5], 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.

Следующий этап изучения хореографического текста относится ко времени постановки *Grand pas* из «Пахиты» на сцене Большого театра в 2008 г.³ В спектакле ставилась задача воссоздать образ старинной «Пахиты», придать героям испанский национальный колорит, увести ансамбль от абстрактности, с которой *Grand pas* преподносили в XX веке (помещая его в условное пространство) — и в декорациях, и в манере танца, восстановить, насколько это возможно, оригинальную композицию Петипа, включая детский полонез и мазурку, но сохранить и «золотое» *Pas de trois* из первого акта, вошедшее в состав *Grand pas* уже в советское время. Использовать по максимуму вариации, когда-либо исполнявшиеся в «Пахите», чтобы показать возможности балерин Большого театра. Усилить мужскую партию, не забывая о том, что на премьере кавалер не танцевал, а только лишь поддерживал балерину, не нарушая эстетики *Grand pas* XIX века (см. рис. 3).

Для достижения поставленных целей был привлечен ряд новых материалов, прежде всего записи оригинальной хореографии Петипа из фонда Николая Сергеева, хранящиеся в Гарвардской театральной коллекции. Достаточно много документов, позволяющих понять оригинал, нашлось и в России. Например, в Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина в конце 1910-х гг.

³ «Большое классическое па из балета “Пахита”». Хореография М. И. Петипа. Хореография мужской вариации Л. М. Лавровского. Постановка и новая хореографическая редакция Ю. П. Бурлака. Дирижёр-постановщик П. Е. Клиничев. Художник-постановщик А. Ю. Пикалова. Художник по костюмам Е. В. Зайцева.



Рис. 3. Сцена из спектакля «Большое классическое па из балета «Пахита»», Большой театр, 2009 год. Фото Е. Фетисовой (Большой театр)⁴

попали рисунки Павла Гердта. Знаменитый премьер, солист Его Императорского Величества, выступавший едва ли не во всех спектаклях Петипа, конечно, не был выдающимся графиком, но адажио из Grand pas зарисовал чрезвычайно наглядно. Уникальные сведения о хореографии Grand pas дали воспоминания Анастасии Соколовой — балерины из плеяды вагановских учениц, перетанцевавшей массу «двоек», «четверок», вариаций, и обладавшей исключительной памятью. В Ленинграде постановщики часто обращались к ней за советами и уточнениями. К сожалению, лишь малая часть ее знаний нашла применение в театре. Петербургский балетовед Наталия Зозулина зафиксировала рассказы Анастасии Соколовой на домашнюю видеокамеру, что и позволило воспользоваться ими для постановки в 2008 г.

К сожалению, ни одного эскиза оформления третьего акта, каким оно было в спектакле 1881 г., не сохранилось: только карандашный рисунок в монтажной книге (она хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства), на котором изображен зал третьего акта «Пахиты» с колоннами и тремя арками. Планировка зала, зафиксированная на этом рисунке, была воспроизведена в декорации спектакля Большого театра.

Проанализировав все собранные за долгие годы материалы, можно сформулировать существо отличий многочисленных редакций Grand pas от оригинала XIX в.

⁴ Автор благодарит фотографа Елену Фетисову за разрешение опубликовать фотографии для иллюстрации данной статьи.

По фотографиям видно, что изменилась эстетика тела исполнителей. *Grand pas* иначе преподносилось артистами, знавшими судьбу своих героев и чувствовавшими национальную природу хореографии, тогда как в XX веке мало кто из исполнительниц стремился подчеркнуть «жгучий коктейль» из испанского, польского и бального танца XIX века, поставленный Петипа. Изменилась и чисто танцевальная подача движений: во времена Петипа амплитуда движений была не такой широкой как в XX веке, и сейчас, в веке XXI.

В советские годы происходило непрерывное усложнение техники. Увеличилось число женских вариаций: у Петипа их было четыре; сегодня принято исполнять семь. Сочинялись новые мужские соло, ранее отсутствовавшие (эту задачу выполняли, каждый по-своему, балетмейстеры Л. М. Лавровский, Н. В. Долгушин, О. М. Виноградов и др.).

Многие важные стилистические детали композиции Петипа, к сожалению, нивелировались и исчезли. В расшифрованном варианте *Grand pas* некоторые комбинации казались технически гораздо проще, но композиционно разнообразнее. Хореографический текст отличался большей плотностью и насыщенностью по сравнению с советскими версиями, где его прореживали и сокращали.

Grand pas из «Пахиты» давно вошло в золотой фонд классического наследия. Во все времена оно имело успех и смотрелось с интересом именно потому, что такой чисто танцевальный, мастерски поставленный Петипа «текст», всегда современен. В старину *Grand pas* из «Пахиты» называли «фабрикой драгоценностей». Не только потому, что балерины обильно украшали себя бриллиантами; прежде всего это был парад профессионального мастерства, парад женственности во всех ее проявлениях, позволявший балеринам блеснуть арсеналом своих выразительных средств. В разные годы *Grand pas* исполнялось на выпускных спектаклях хореографических училищ: оно позволяло выпускницам показать все приобретенное за время обучения мастерство. Присутствует *Grand pas* и в нынешнем репертуаре Московской государственной академии хореографии и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Возобновленная Мариусом Петипа в 1881 г. «Пахита» Жозефа Мазилье, явилась одной из вершин Мастера и всего русского балетного театра XIX века. Наряду с картиной «Оживленный сад» в «Корсаре» (1868) и картиной «В царстве теней» в «Баядерке» (1877), *Grand pas* из «Пахиты» стало важной ступенью Петипа на пути к симфоническим балетам П. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

***Grand pas* «Оживленный сад» из балета «Корсар»**

Не менее прихотливо, чем судьба «Пахиты», складывалась сценическая жизнь другого детища Мазилье — «Корсара» (музыка А. Адана). Этот балет увидел свет рампы в Парижской опере 23 января 1856 г. Два года спустя Жюль Перро перенес спектакль в Петербург. Его премьера в Большом каменном театре состоялась 9 января 1858 г., в бенефис балетмейстера, игравшего комическую роль Сеида-паши.

Первая петербургская постановка хранила самую непосредственную связь с парижским оригиналом. По мнению исследователя творчества Перро О. А. Федорченко, хореограф, «ежегодно проводивший во Франции продолжительное время и использовавший эти месяцы отпуска для знакомства с театральными новинками,

несомненно, мог видеть парижскую балетную премьеру, наделавшую много шума в Европе» [7, с. 195]. Оба спектакля воспринимались современниками как действенные пантомимные драмы. «В новом балете преобладает мимическая часть, так важная в хореографическом искусстве и составляющая главное его основание, но, к сожалению, у нас недостаточно еще оцениваемая, — писал рецензент и тут же замечал: — Вот почему большинство находит в новом балете недочет в хореографическом отношении: — жаль, говорят мало танцев. Действительно, танцев немного, но согласитесь, что и по содержанию, и по обстановке тут должна преобладать мимика, и, повторяем, в этом отношении Корсар вполне достиг своего назначения» [8, с. 28].

В афише петербургского «Корсара», наряду с Аданом, упоминался второй композитор — Цезарь Пуни, постоянный соавтор Перро, который заново оркестровал партитуру и дописал несколько вставных номеров, позволивших хореографу расширить танцевальную сторону спектакля. Особенно удались Перро массовые пляски корсаров. Как отмечала историк балета В. М. Красовская, «эти пляски были героичны и по-своему сюжетны: они рассказывали о прекрасном и неверном море, о вольной жизни, о корабельных буднях и удалых набегах» [9, с. 315].

Танцевальные вставки Перро не противоречили содержанию спектакля Мазилье. Но вскоре после премьеры «Корсар» стали пополнять совсем другими по духу фрагментами.

Уже весной 1858 г. Петипа сочинил для первого акта классический дуэт невольников — *Pas d'esclaves* на музыку принца П. Ольденбургского (из балета «Роза, фиалка и бабочка»). В 1863 г., ставя спектакль заново, Петипа включил во второй акт новый *Pas de six* для Медоры, солиста и четырех танцовщиц на музыку Пуни, а также деми-характерный танец «Маленького корсара», исполнявшийся балериной в мужском костюме. В третьем акте было расширено *Pas de trois* одалисок. Ранее оно состояло из одного антре, теперь у каждой участницы появилась собственная вариация, а завершала ансамбль общая кода.

Все эти разрозненные и на первый взгляд делавшиеся «к случаю» вставки были частями единого творческого процесса. Петипа переосмыслил постановку Мазилье в канонах собственной театральной эстетики. Действенный романтический *ballet d'action* превращался в его руках в *grand ballet*, в котором главенствовал женский классический танец. Логическим завершением этого процесса стало появление в третьем акте грандиозного *grand pas* «Оживленный сад» (1868 г.).

История «Оживленного сада», как и история всего балета, началась в Париже. Там в 1867 г. Мазилье возобновил «Корсар» для новой европейской знаменитости — Адели Гранцовой. В этой редакции спектакль был дополнен классическим дивертисментом на музыку ученика Адана — Лео Делиба. Прекрасные одалиски, которых Сеид-паша созывал с тем, чтобы позабавиться над смущением навестивших его дворец паломников, теперь не только приподнимали свои вуали⁴, но и тан-

⁴ «Корсар». Балет-пантомима в трех актах гг. де Сен-Жоржа и Мазилье. Либретто парижского спектакля 1856 г. // Балетные либретто: Россия, 1880–1917 годы. В 2-х т. / Авт. — сост. Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. М.: МГАХ, 2015. С. 275.

цевали перед ними большое «Pas des fleurs». Возглавляла женский ансамбль исполнявшая партию Медоры Гранцова. Через несколько месяцев и сама балерина, и новый номер добрались до Петербурга.

Как ранее Перро, Петипа сохранил без изменений основную постановочную идею Мазилье, но значительно расширил масштабы ее воплощения. В 1868 г. в «Оживленном саду» (такое название «Pas des fleurs» получило в России) участвовали 80 артистов: балерина (Медора), первая танцовщица (Гюльнара), шесть вторых солисток, 12 корифеек, 12 воспитанниц, 12 воспитанников, 12 фигуранток, 12 фигурантов и еще 12 фигурантов с корзинами. Калейдоскопические перестроения артистов подводили к вариации балерины — она танцевала среди разложенных по сцене гирлянд, исполняя сложные для того времени пальцевые движения [10, с. 249]. В коде балерину поднимали из люка в середину большой цветочной корзины, а остальные исполнители располагались среди расставленных по сцене клумб. Их общую финальную группу скрывал падающий занавес [10].

Достоверных сведений о хореографии «Оживленного сада» в версии 1868 г. нет. Самые ранние из обнаруженных к настоящему времени документов датированы 1880-м г., когда «Корсар» был в очередной раз возобновлен на петербургской сцене (теперь для балерины Евгении Соколовой). Это возобновление Петипа готовил так же тщательно, как и другие свои спектакли. Для кордебалетных композиций, он заранее составлял группы, передвигая на рабочем столе фигурки танцовщиц, а найденные оптимальные варианты зарисовывал на больших листах. Часть таких листов находится сейчас в фонде Петипа в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, и по ним можно составить общее представление о ранней редакции «Оживленного сада».

В 1880-м г. Петипа сократил число участников *grand pas* до 68. Определилась основа общей композиции, состоявшая в непрерывной симметрии фигур, в строго вычерченных линиях кордебалетных построений, сочетающихся с диагональю и кругом. Поровну была распределена нагрузка двоих занятых в ансамбле героинь: в антре преобладали танцы Гюльнары, в адажио — Медоры. Густонаселенная танцевальная композиция временами напоминала слоеный пирог. Ее развитие строилось на постепенном освоении сценического пространства: от первого выхода шести корифеек до двух массовых кульминаций. В одной из них все участники выстраивались по диагонали, самый дальний ее план заполняли фигуранты с корзинами, стоявшие на табуретах. Медора двигалась вдоль диагонали, перешагивая из гирлянды в гирлянду и опираясь на руку Гюльнары. Непривычная на современный взгляд поддержка балерины второй танцовщицей показывает, что Петипа в какой-то мере шел от традиции романтического балета, когда танцовщицы выступали в паре. В этом можно увидеть и определенную связь с сюжетом балета: во втором акте Гюльнара знакомится с новой невольницей Сеида-паши. В описанной мизансцене она служит опорой Медоре, чувствующей себя, в отличие от Гюльнары, в ненавистном плену.

В другой кульминации (последняя группа адажио) возникал наглядный образ французского регулярного парка. Его расчерченные дорожки «изображали» линии танцовщиц, державших в руках различный реквизит — от единичного цветка



Рис. 4. Корсар. Оживленный сад.
Мариинский театр. 1899.
П. Леньяни, О. Преображенская

до жестких проволочных дуг, оплетенных цветочными гирляндами. Балерина прилежала на колени шести воспитанниц, как бы отдыхая в тени пышных клумб и кустарников.

Еще одна версия «Оживленного сада» была создана Петипа в 1894 г. для Анны Йогансон и Клавдии Куличевской, а последняя авторская редакция — в 1899 г. для Пьерины Леньяни и Ольги Преображенской (см. рис. 4).

Это единственный вариант, записанный полностью по системе В. И. Степанова. В нотации зафиксированы положения головы, корпуса и ног, а также выполнены рисунки перемещений. К записи танца подведена музыкальная строка. Нотация позволяет расшифровать хореографию *grand pas*. Из нее видно, что двадцатиминутную композицию Петипа построил всего на семи простых движениях в разных их сочетаниях. Многочисленны и разнообразны были непрестанно менявшиеся груп-

пы: например, в адажио участники перестраивались шесть раз. Интересен трюк Петипа с вариацией на ограниченном пространстве авансцены, рассчитанной на идеальную точность и филигранную технику балерины-итальянки.

Сравнение различных редакций «Оживленного сада» свидетельствует о том, что Петипа неустанно смотрел на свою хореографию свежими глазами. И в 1868 г., и в 1880 г., и в 1894 г., и в 1899 г. он использовал идею Мазилье («танец с цветами») как основу для большой академической композиции. От варианта к варианту на петербургской сцене усложнялись рисунок и хореография *grand pas*. Танцы Медоры и Гюльнарны переделывались в расчете на возросшую технику балерин. Неизменным признаком всех авторских версий оставалось богатство танцевальной фантазии и строгая продуманность общей конструкции — эти два закона балетного театра Петипа.

* * *

Сравнивая *Grand pas* из балета «Пахита» и *grand pas* «Оживленный сад» из «Корсара», можно выделить несколько внешних и внутренних черт, определяющих сходство этих номеров:

1. И свадебное *Grand pas*, и «Оживленный сад» были вставлены балетмейстером в спектакли, изначально не включавшие развернутых танцевальных

структур. С появлением новых ансамблей изменилась сама драматургия «Пахиты» и «Корсара». Романтический пантомимный балет превратился в *grand ballet* второй половины XIX в.

2. Оба *grand pas* имели много общего в самой своей хореографии. Речь идет не только о сложившейся структуре подобного рода номеров, но и о близком сходстве отдельных хореографических фрагментов (например, антре обоих номеров начиналось с выхода корифеек, выстраивающихся клином; в обоих случаях использовались движения вальса).
3. Будучи чисто танцевальными композициями, оба *grand pas* сохраняли связь с сюжетом балетов: в «Пахите» внутри классического ансамбля завершалась линия, связанная с историей главных героев, в «Оживленном саду» развивались взаимоотношения Медоры и Гюльнары, завязавшиеся при знакомстве этих персонажей в гареме Сеида-паши.

В зрелых постановках Петипа содержание спектакля раскрывалось не только в пантомиме, но и через танец. Классические ансамбли, сочиненные балетмейстером для возобновлявшихся им балетов других авторов, «подтягивали» старинные постановки к эстетике русского балетного театра второй половины XIX в. и, тем самым, продлевали их сценическую жизнь еще на долгие десятилетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.-М.: Искусство, 1937. 244 с.
2. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. 215 с.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
4. *Розанова О.* «Пахита» // Танцуй, Испания: буклет. М.-Л.: Госконцерт СССР, 1990. 280 с.
5. *Красовская В. М.* Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 223 с.
6. *Минкус А. Л., Петипа А. В. М.* Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и *Pas des trois* / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетум, 2000 г. 216 с.
7. *Федорченко О. А.* Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2006. 195 с.
8. *Раппапорт М.* Большой театр. Бенефис г. Перро. — Корсар. Концерт Филармонического Общества // Театральный и музыкальный вестник. 1858, № 3 (19 января). С. 27–28.
9. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. СПб: Лань, Планета музыки, 2008. 384 с.
10. *Шишков М.* Письмо к Вальцу, Фед. Карл. 1868 г. Февр. 7 // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. Ф. 43. № 163216.
11. *Скальковский К. А.* Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 280 с.