

ТЕХНИКА ЖЕНСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

TEHNICA DANSULUI CLASIC FEMININ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

THE TECHNIQUE OF THE FEMALE CLASSICAL DANCE OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

TATIANA CASIAN¹,

lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82-055.2.03

Статья посвящена рассмотрению эволюции женского классического танца в пространстве культуры России и стран Европы первой половины XX века. В ней подробно рассматривается распространение русской школы женского классического танца на Запад и ее влияние на дальнейшее развитие балетного искусства в европейских странах.

Периодом наибольшего подъема считаются 1909-1939 годы. Именно в это время наблюдается подлинный расцвет всех составляющих балетного искусства – хореографии, музыки, драматургии, изобразительного искусства. В данный период произошло пространственное распространение достижений русского балета, их воспроизводство, а также синтез другими школами балета. Отправной точкой стала эмиграция танцовщиков и балетмейстеров из России.

Ключевые слова: женский классический танец, воспроизводство, пространственное распространение культурных достижений, деятельность эмигрантов первой волны

În articol se urmărește evoluția dansului clasic feminin în spațiul cultural al Rusiei și al țărilor europene din prima jumătate a secolului XX. Articolul examinează în detaliu răspândirea în Occident a școlii rusești de dans clasic feminin și influența acesteia asupra dezvoltării continue a artei de balet în țările europene.

Perioada anilor 1909-1939 este considerată a fi de cea mai mare ascensiune. În acest timp, toate componentele artei baletului – coregrafia, muzica, dramaturgia, arta plastică – au cunoscut o înflorire autentică. Simultan, s-a produs o distribuție spațială a realizărilor baletului rus, reproducerea acestora, precum și sinteza altor școli de balet. Faptul s-a datorat emigrării în masă a dansatorilor și coregrafilor din Rusia.

Cuvinte-cheie: dans clasic feminin, reproducere, distribuție spațială a realizărilor culturale, activitatea emigranților din primul val

The article aims at the evolution of the female classical dance in the cultural space of Russia and European countries in the first half of the twentieth century. The article examines in detail the spread in the West of the Russian school of the female classical dance and its influence on the continuous development of ballet art in European countries.

The period of 1909-1939 is considered to be the highest rise. During this time, all the components of ballet art – choreography, music, drama, fine arts – experienced a real flourishing. Simultaneously, there was a spatial distribution of the achievements of Russian ballet, their reproduction, as well as the synthesis of other ballet schools. This was due to the mass emigration of dancers and choreographers from Russia.

Keywords: female classical dance, reproduction, spatial distribution of cultural achievements, the activity of first wave emigrants

Введение

К концу XIX века, русский балет в своем развитии шел собственным путем, вырабатывая новое, опираясь на старое. Он не уступил ничего из средств собственной хореографической выразительности. Симфонизм балетной музыки и хореографии решительно обновил музыкальную

1 tati2711@mail.ru

драматургию балета, установил новые сложные взаимосвязи между танцевальным и пантомимным действием, обнаружил новые возможности танцевального развития образов и ситуаций. Это помогло русскому балету не только сохранить, но и развить все выразительные средства хореографического спектакля и прежде всего – классический танец – сольный и ансамблевый – во всем многообразии его академических форм. Весь период существования балетного театра характеризуется богатой, насыщенной историей. Эволюция этого вида искусства происходила с нарастающим ускорением. В первую очередь, это касается женского танца.

Женский танец конца XIX века

Главное место в спектакле принадлежало балерине, и для нее оттачивались разнообразные выразительные возможности классического танца. Максимально разрабатывалась прыжковая техника. Высокие полеты могли быть плавными, мягкими или динамично-резкими, порывистыми. Для них требовались элевация и баллон. Мелкие наземные прыжки обычно не обходились без заносок. Быстрая, искрящаяся техника таких прыжков требовала гибко развитой стопы, что достигалось путем специальных упражнений. Совершенствовался танец на пальцах. В связи с этим, менялась и обувь для балета: мягкий, заостренный носок становился тверже и квадратнее, создавая танцовщице устойчивую опору. Опора была нужна потому, что возрастали быстрота и количество вращений, стремительность бега на пальцах с четкой фиксацией остановок. В новой виртуозной школе танец становился бравурным, чеканным. Балерина прочно стояла, бегала и вертелась на пальцах, выполняя движения, которые раньше нуждались в поддержке партнера.

Вариация балерины была частью и в то же время центром дуэта или ансамбля. Высокий профессионализм вывел русскую школу и балетный театр на первое место в мире. Однако, по мере того как виртуозность достигала крайних пределов, художественная сторона балетов (грация, пластика, мимика, гармония и картинность в группах) отодвигалась на второй план. И всё же, русский балет, преодолев полосу упадка, сумел прийти, к началу XX века, не только к основным хранителям классических традиций. Постепенно, центральные партии текущего репертуара переходили от иностранных гастролерш к талантливым отечественным танцовщицам.

Русская хореография, вбирая в себя находки итальянской школы сольного танца и до известной степени подпадая под ее влияние, в то же время, сохраняла ценные качества «воздушной» французской школы. Это во многом объяснялось самой природой исполнительниц: отрывистая, резкая манера прыжка была свойственна русским танцовщицам в гораздо меньшей степени, чем плавный и мягкий полет. Смягчали они и итальянскую пальцевую технику, сообщая ей более грациозное «звучание».

Русский балет предпочитал содержательность развлекательности: он ставил перед собой большие, подлинно творческие задачи. Это спасло его от кризиса, который поразил западно-европейский балетный театр. Русская балетная школа, пусть даже и потесненная виртуозным мастерством итальянок, не сдала творческих позиций. Великолепный знаток мужского танца Х. Иогансон должен был воспитывать преимущественно танцовщиц, потому что именно балерина первенствовала в конце века. Влияние Иогансона на русский танец было решающим: он «пересади» в Россию и утвердил традиции французской школы балета, погибшие во Франции.

Новая эпоха в русском балете

Новое поколение артисток представляло собой единое целое, способное воплотить любой хореографический замысел. Русская исполнительская школа откристаллизовалась к этому времени во всех основных своих качествах. В Петербургском училище начали преподавать бывшие балерины. Екатерина Вазем описала свой педагогический метод в «Записках балерины Санкт-Петербургского Большого театра». Своей первой задачей считала развитие пластической мягкости, сообщающей выразительность танцу. Вазем выступала против механического заучивания движений, которые часто сводились исключительно к упражнениям для ног. Она обращала внимание на положение при танце корпуса, спины, плеч (*epaulement*) и рук. Танцу иностранных виртуозок, танцующих только ногами, когда корпус неподвижен и негибок, а руки безучастны или, наоборот, жестко напряжены, она противопоставляла манеру русских артисток, танцую-

щих всем телом, когда движения не разобщены, а сливаются в певучем единстве. Вазем добивалась сознательного отношения к танцу. Одно из неизменных условий своего преподавания она видела в том, чтобы развивать выносливость у подопечных. Она добивалась этого, постепенно «уплотняя» урок, сокращая время перерывов между отдельными упражнениями. Трудный, требующий сосредоточенности, чрезвычайно насыщенный урок Вазем определял многие существенные основы русского балетного исполнительства [1 с. 429].

Итак, наступила новая эпоха в русском балете. С ней связывают имя П.А. Гердта, как преподавателя. Учителем Анны Павловой и Тамары Карсавиной – танцовщиц, перевернувших устоявшееся на Западе представление о творческом облике балерины... Гердт помог Павловой разработать технику полетов и заботливо совершенствовал поэтические качества её выдающегося таланта... Всё то, что имела Анна Павлова – легкость, грация, изящество, умение владеть руками, придавать смысл движению – всё это шло от школы Гердта. Правда, Гердт не слишком внимательно относился к разработке техники как таковой. Он воспитывал в своих ученицах артистизм и поэтический подход к танцу. Как раз этими качествами русские танцовщицы покорили в 1909 году западного зрителя. Скульптурность поз, выразительная пластика рук, гибкость и подвижность корпуса отличали школу Гердта от итальянской, которая признавала, главным образом, технику ног. Гердт, же, особое внимание обращал на «держание рук, корпуса, поворот головы, на держание спины прямо, с опущенными плечами» [1 с. 430]. Петербургская балетная школа отличалась большей академической строгостью в своих методических правилах, чем московская. Московским исполнителям были ближе средства драматизированной пантомимы, обогащавшие и палитру красок средств танцевальной выразительности. Мотивы русского фольклора заявляли о себе в характерном танце москвичей сильнее и ярче, чем у петербуржцев. Для петербургских исполнителей танцевальная образность была, прежде всего, образностью лирического порядка и воссоздавалась она посредством высокой, но ограниченной в пределах этой образности техники.

Распространение и влияние достижений русского балета на классический танец Европы

Русский балет пережил как эпохи подъема, так и эпохи кризиса. 1909-1939 годы считаются периодом наибольшего подъема. В это время наблюдается подлинный расцвет хореографии, музыки, драматургии, изобразительного искусства. Реформы, которые проводились в русском балете усилиями А.Н. Бенуа, С.П. Дягилева, Т.П. Карсавиной, М.Ф. Кшесинской, А.М. Павловой, И.Ф. Стравинского, М.М. Фокина и др. и обусловили столь бурный расцвет всех составляющих балетного искусства. В период с 1917 по 1939 годы, Россию покинула большая часть балетмейстеров, танцовщиков. Это явление можно назвать «великим исходом» служителей балетного искусства из русских театров. Например, в 1900-1910-е годы, звание балерины, высшее звание в табели о рангах балерин, получили шесть танцовщиц: А.Я. Ваганова, Л.Н. Егорова, М.Ф. Кшесинская, О.И. Преображенская, Ю.Н. Седова, В.А. Трефилова. Из этих шести балерин, в СССР, после 1917 года, осталась лишь А.Я. Ваганова. Конечно, многие из танцовщиков, хореографов, художников, музыкантов на тот момент проживали или находились на длительных гастролях за границей. Но, именно смена власти в стране повлияла на решение не возвращаться на Родину. В период с 1917 по 1939 годы, произошло пространственное распространение достижений русского балета, их воспроизводство, а также синтез другими школами балета. Отправной точкой стала эмиграция танцовщиков и балетмейстеров из России.

К этому времени, балетное искусство в странах, некогда считавшихся законодателями в области танца, пришло в упадок. Россия вернула долг тем странам, которые стояли у истоков русской балетной школы: Италии и Франции. Более того, русский балет, его пропаганда за рубежом способствовали не только возрождению, но и зарождению балетного искусства в ряде стран мира. Решающее значение в области пропаганды отечественного балета за рубежом сыграла антреприза С.П. Дягилева, существовавшая в 1909-1929 годах, а затем антрепризы-преемники: труппы Рубинштейн, Базиля, Нижинской и др. Русские эмигранты – танцовщики, балетмейстеры основали множество частных балетных школ, где активно пропагандировались достижения русской школы классического танца [2 с. 233].

Сильная некогда французская школа, способствовавшая в XVIII-XIX веках формированию уникальной русской школы, стоявшая у её истоков, находилась в упадке. Балетные спектакли в Гранд Опера давались после оперных спектаклей, как заключение к ним, и носили сугубо увеселительный характер. Возрождение французской школы классического танца связано, в первую очередь, с именем Сергея Михайловича Лифаря. В Гранд Опера Лифарь был премьером (1929-1956), главным балетмейстером и педагогом (1929-1945, 1947-1958, 1962-1963, 1977). За долгую творческую жизнь, Лифарь сочинил 200 балетов, создал одиннадцать «балетных звезд», среди которых мировые имена Лиссет Дарсонваль, Соланж Шварц, Иветта Шовире. Во Франции обособились и плодотворно работали: М.А. Арцибушева, А.М. Балашова, А.Е. Волинин, Н. Вырубова, Л.Н. Егорова, Н.М. Зверев, М.Ф. Кшесинская, С.М. Лифарь, В.Ф. Нижинский, О.И. Преображенская, И.Л. Рубинштейн, Ю.Н. Седова, Н.А. Тихонова, В.А. Трефилова, С.В. Федорова, И.Н. Хлюстин и др. Из вышеуказанного перечня имен балетных эмигрантов, осевших во Франции, все открыли собственные балетные школы-студии, где воспитали не один десяток звезд. Например, школа-студия О.И. Преображенской существовала, без малого, сорок лет, с 1923 по 1960 год, среди учеников были: Ирина Баронова, Нина Вершинина, Ольга Вершинина, Нина Вырубова, Серж Головин, Ирина и Лия Гржебины, Тамара Григорьева-Сидоренко, Владимир Докудовский и др. Преображенская воспитала несколько поколений западноевропейских танцовщиков мирового уровня. Как и во Франции, в Англии, в конце XIX века, искусство балета носило характер развлекательного зрелища: предпочтение было отдано опере, мужской классический танец считался не нужным, мужские роли исполняли женщины-танцовщицы, в постановках преобладал невысокий художественный уровень с опорой на слабую музыку. Появление на английской сцене русских танцовщиков в корне изменило отношение к балету: на него перестали смотреть как на развлекательное искусство, появился мужской классический танец, в балет пришла музыка более высокого уровня. Долгое время у англичан балет ассоциировался только с понятием русский балет. Данный переворот стал возможен после Русских сезонов Дягилева, проходивших в Лондоне, а также благодаря деятельности русских эмигрантов, осевших в Англии, среди них: С.А. Астафьевева, Е.Л. Девильер, Т.П. Карсавина, Л.Г. Кякшт, Н.Г. Легат, Л.В. Лопухова. Таким образом, следует говорить о восстановлении, выведении из кризиса некогда сильных трупп Франции, Англии силами русских танцовщиков и балетмейстеров [2 с. 233].

История балета Монте-Карло (Монако) начинается с 1911 года, когда труппа Дягилева, выступавшая с Русскими балетными сезонами, сделала своей резиденцией Монако. Труппа просуществовала до смерти Дягилева, в 1929 году. Затем, Полковник de Basil, в 1932 году, организовал новую балетную труппу в Княжестве, просуществовавшую под разными именами до сезона 1962-1963 годов. Дальнейшее развитие балета в Монако связано с именем М.М. Безобразовой (р. 1918), которая в 1952 году открыла «Школу классического танца в Монте Карло». Основа ее преподавания базируется на русской методике (методике Вагановой), но программа школы предполагает всестороннее профессиональное образование. С лета 1975 года, Школа Безобразовой расположилась в помещениях «Академии классического танца Принцессы Грейс». Безобразова подготовила свыше 70-ти танцовщиков. В Сербии русский балет совершил своего рода вторжение. Белградская публика была мало знакома с этим искусством, но постепенно приучилась к нему через отдельные номера к оперным спектаклям. У истоков белградской школы балетного танца стояла солистка дягилевской труппы Елена Дмитриевна Полякова (1884-1972), воспитавшая целое поколение танцовщиков для этой школы.

Русские не только учили, но и руководили на протяжении ряда лет белградским балетом, выступали на его сцене: Нина Кирсанова, Михаил Панаев, Елена Полякова, Анатолий Жуковский, Маргарита Фроман. Благодаря русским хореографам, только в первые десять лет их работы в Белграде было поставлено около 40 спектаклей. Именно труд и мастерство русских балетных эмигрантов позволили белградскому балету обрести себя и войти в русло европейского балета [1 с. 235].

Косвенно, русский балет так же повлиял и на становление репертуара румынского хореографического коллектива оперы. В 1924 году, приехавший и поселившийся в Румынии Ан-

тон Романовский, ставит, на только начавшую крепнуть балетную труппу, несколько балетов М. Фокина.

Заключение

Деятельность отдельных танцовщиков и балетмейстеров, таких, например, как М.М. Фокин и А.М. Павлова, космополитично, оказало влияние буквально на все балетные школы мира и не может быть привязано сугубо к отдельной стране.

По мере того как, к середине XX века, возрастала роль балета, труппы стали создаваться почти во всех странах обеих Америк, Европы, Азии, в том числе, в некоторых районах Средней Азии и Африки, а также, в Австралии и Новой Зеландии. Балет нашел себе место даже в странах с собственной богатой танцевальной традицией, таких как Испания, Китай, Япония и Малая Азия. Итак, русский балет стал источником возникновения и быстрого распространения классического танца во всем мире. Во всех театрах мира работали русские танцовщики, воспроизводя достижения русского балета. Помимо работы в театрах, открывались частные балетные школы-студии, воспитавшие огромное число кадров для мирового балета. И наконец, русские эмигранты не только основали новые национальные балетные школы, как это произошло в США, Бразилии, Сербии, Аргентине, но и восстановили, вывели из кризиса мировые балетные школы – Франции и Англии.

Библиографические ссылки

1. КРАСОВСКАЯ, В. *Русский балетный театр второй половины XIX века*. Ленинград-Москва, 1963.
2. ВЕДЕРНИКОВА, М.А. Воспроизводство достижений русской школы классического танца за рубежом, 1917–1939 гг. В: *Вестник МГУКИ*. Москва, 2012.