

А. Н. Шелемов

**ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ДУЭТНОГО ТАНЦА
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ
И ФОРМИРОВАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
«ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»**

Рассматриваются этапы развития дуэтного танца на профессиональной сцене начиная с XVII в. и заканчивая современностью. Кроме того, прослежено становление и формирование дисциплины «Дуэтно-классический танец» цикла специальных дисциплин профессиональных хореографических учебных заведений в 20 – 60-е гг. прошлого столетия.

This article focuses on the history of professional duet dance from the 17th century to the present. The author traces the development of the 'Classical duet dance' discipline as a special discipline at professional dance schools in the 1920-60s.

Ключевые слова: хореография, дуэтный танец, учебная дисциплина, Серебренников, поддержка.

Key words: choreography, dance duet, academic discipline, Serebrennikov, support.

© Шелемов А. Н., 2015

Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. Вып. 11. С. 135 – 143.



До сих пор нет теоретических исследований по проблеме становления дисциплины «Дуэтно-классический танец». И если о развитии дуэтного танца на профессиональной сцене существуют фрагментарные упоминания в теоретических трудах о балете и в мемуарах деятелей хореографии, то о формировании учебной дисциплины «Дуэтно-классический танец» их нет. К сожалению, даже во вступительном слове Т.М. Вечесловой к учебнику Н.Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» [1] (единственному учебнику по данному предмету) весьма кратко прослеживается история развития дуэтного танца, а методика преподавания этой дисциплины осталась за рамками изложения. При этом Т.М. Вечеслова говорила, что «весь материал, вошедший в учебник, собран на основе многих лет существования данного предмета в Ленинградском хореографическом училище» [1, с. 7]. Н.Н. Серебренников в статье «От автора» также отмечает, что «Ленинградское академическое хореографическое училище имени А.Я. Вагановой накопило значительный опыт обучения этому предмету» [1, с. 8]. И далее: «В разработке методики дуэтного танца участвовали преподаватели Ленинградского училища нескольких поколений: П.А. Гердт, С.Г. и Н.Г. Легаты, С.К. Андрианов, Л.С. Леонтьев, В.И. Пономарев, Б.В. Шавров, П.А. Гусев, А.И. Пушкин, А.А. Писарев и многие другие» [1, с. 8]. Таким образом, можно сказать, что история преподавания данной дисциплины насчитывает уже более века, при том что самому дуэтному танцу более четырех столетий, если взять за точку отсчета появление первых балетов.

«Балет (франц. *ballet*, от итал. *balletto*, от позднелат. *ballo* — танцю), вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. В ряду других искусств балет принадлежит к зрелищным синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества. Он включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Но все они существуют в балете не сами по себе и объединяются не механически, а подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза. Балет — высшая форма хореографии. Танцевальное искусство поднимается в нем до уровня музыкально-сценического представления» [2, с. 42].

Главное средство сценической выразительности в балете — танец: характерный, народный и классический. Классический танец в балетном спектакле представлен в следующих формах: кордебалет, корифеи, соло и дуэт. Кроме того, дуэтный танец может быть использован как отдельный номер, изображающий диалог партнеров, так и в качестве составной части определенной танцевальной формы: *pas de deux* (па де де — танец двоих, вдвоем), *pas de trois* (па де труа — танец троих, втроем) и др. В свою очередь, в дуэтном танце различают: поддержки партнерши в позах и вращениях, подъемы партнерши до уровня груди и верховые поддержки.

По словам хореографа Г.Д. Алексидзе, дуэт «возник в эпоху двух Людовиков — XIII и XIV — в танцах историко-бытовых и фигурных. Дуэтный танец того времени — изысканный по форме, стильный.



Мужские и женские партии мало чем отличались друг от друга по хореографии, они строятся либо в речитативном взаимоотношении, либо в ансамблевом построении» [3, с. 23]. До нас дошли описания и более ранних балетов, начиная с «Комедийного балета королевы» (1581), считающегося первым драматическим балетом [4, с. 141; 5, с. 25]. Известны и их авторы, сюжеты, действующие лица и даже некоторые исполнители. По названиям и дошедшим до нас записям возможно даже составить некоторое представление о хореографии этих спектаклей. Более того, есть упоминания об исполнении в них *pas de deux*, *pas de trois*. Но сегодня сложно объяснить, что представляли собой дуэтные танцы того времени. С.Н. Худеков в книге «История танцев», анализируя балетные представления XVII в., отмечал: «Имеются сведения, что в "Орфее" (1673) под звуки органа, трех труб и двух литавр танцевали "*pasdetrois*" сам Орфей и две пирамиды (?), но что именно следует подразумевать под этим "танцем втроем", нигде никаких указаний не встречается. Так как все "известия" об этом танце следует признать гадательными, то представляется невозможным дать наглядное понятие о "балетном искусстве" того времени» [6, с. 4].

Дальнейшее развитие дуэтный танец получает в творчестве Ж.Ж. Новерра, М. и П. Гарделей, Ж. Доберваля. В дуэтах применяются всевозможные обводки, усложняются поддержки — небольшие подъемы партнерши и даже поддержки при исполнении вращений, «появляются танцевальные комбинации с поддержками, которые до сих пор тщательно изучаются. Например, дуэт из балета "Тщетная предосторожность" (*pas de ruban*)» [1, с. 3]. Все это мы видим в тех немногочисленных фрагментах хореографических композиций, которые дошли до наших дней. В литературных же источниках нет ни слова о дуэтном танце, а именно в это время выходят в свет гениальные методические труды по хореографии в области профессионального танца: Ж.-Ж. Новерр «Письма о танце и балетах» (1760), И.И. Вальберх «Дневники» (1082–1811), К. Блазис «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820) и «Кодекс Терпсихоры» (1828).

В эпоху романтизма в дуэтах, сочиненных такими выдающимися балетмейстерами, как Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, Ж. Коралли, Авг. Бурнонвиль, А. Сен-Леон, формировалась танцевальная форма *pas de deux*. Ю. И. Слонимский отмечал, что «термин *pas de deux*, существующий уже в XVIII веке, совершенно не совпадает с нашим понятием о *pas de deux*. В то время каждый парный танец рассматривался как *pas de deux*. Лишь после 20-х годов XIX века, начиная с эпохи творческой зрелости Дидло, мы видим постепенное развитие *pas de deux* в нашем понимании этого слова, т. е. хореографического дуэта» [7, с. 55–56]. Характеризуя техническую сторону дуэтного танца первой половины XIX в., Г.Д. Алексидзе говорил: «Здесь уже появляется "полетность", подъемы, но не выше плеч, усложненные обводки, вращения, в общем, почти все, что мы называем классическим дуэтным танцем» [3, с. 23]. В балетах Ш. Дидло «мы сталкиваемся в дуэтах с простейшими видами



поддержки, далеко не всегда оторвавшимися от своей сюжетно-бытовой мотивировки. Ношение на руках в позе встречается очень редко, воздушные поддержки не применяются вовсе. Преобладает партерная поддержка, идущая от объятий, всевозможных движений остановленного ухода, неожиданного столкновения, поз отчаяния, грусти и т.п. Если с точки зрения технического богатства такая поддержка оставляет желать многого [7, с. 56, 57].

Ю.И. Слонимский отметил:

Филипп Тальони, его сын Поль, да и сама Мария Тальони до ее приезда в Париж практикуют ряд хитроумных поддержек, которые в наше время назвали бы примитивно-акробатическими. Здесь и переброс танцовщицы через спину, и резкое падение на руки кавалера, и подобие «рыбки», т.е. прыжка в руки кавалера с разбега. Немногочисленные итальянские и венские гравюры сохранили нам эти первые трюковые приемы поддержки, вызывавшие восторженные крики в провинциальных зрительных залах того времени. Но мы нигде еще не встречаемся с положением танцовщицы выше уровня груди партнера, большинство этих приемов еще не допущено на столичную сцену: они еще, так сказать, «не академичны», вульгарны [7, с. 56].

Известно, что при зарождении балета и в течение целого века на сцене главенствовал танцовщик, а «в XIX в. окончательную победу одержал прекрасный пол» [4, с. 250]: «танцовщик сделался необходимым не сам по себе, как солист, а только как партнер, поддерживающий танцовщицу» [8, с. 502]. В середине — конце XIX в. на балетных сценах Европы наступил кризис мужского исполнительства, приведший к буквальному исчезновению партнеров-мужчин: «...в Париже, где зачастую, за недостатком танцовщиков, обязанности кавалеров солисток и даже балерины должны были исполнять танцовщицы "травести", т.е. в мужских костюмах» [9, с. 161 — 162]. Боле категоричную оценку состояния балета в Европе дает А. Плещеев: «На французской сцене совсем почти нет танцовщиков... их заменяют женщины, отличающиеся чаще всего солидностью форм и хорошими мускулами» [5, с. 6].

Август Бурнонвиль, описывая творчество двух великих балерин середины XIX в., Марии Тальони и Фанни Эльслер, говорил еще об одной причине упадка мужского танца:

Однако, как ни различны были между собой обе эти танцовщицы, они сходились в одном — обе не желали видеть возле себя выдающегося танцора. Даже весь репертуар Тальони был составлен так, что всегда она фигурировала одна, за исключением группировок, когда ей требовалась для поддержки сильная рука. А Фанни Эльслер приходилось заботиться о своей старшей сестре Терезе, такой громоздкой и высокой, что ей не удалось бы получить ангажемента ни в каком театре, не будь она обязательным партнером Фанни. Правда, нельзя отрицать, что Тереза танцевала не хуже самого лучшего танцора и часто приятно было смотреть, как она, играючи, поднимает на руках свою миниатюрную сестричку [10, с. 285].



В России в творчестве М. Петипа, Л.И. Иванова, А.А. Горского все активнее развивается техника дуэтного танца. В постановках этих авторов приобрели окончательный вид танцевальные формы *pas de deux*, *pas de trois*. Именно в России начинает возрождаться мужской танец — как сольный, так и дуэтный. Яркими представителями второй половины XIX в. являются: Х.П. Иогансон, П.А. Гердт. Е.О. Вазем писала об Иогансоне: «Поддерживал он изумительно уверенно и ловко. В нем сказывался очень большой опыт по этой части, приобретенный им за длинный ряд его выступлений с различными балеринами» [9, с. 164]. Гердт заслужил такие слова балерины Вазем: «танцевать с ним было заветной мечтой всех солисток, так как его участие в том или другом "па" всегда сообщало ему особую рельефность. Он был превосходным партнером балерин. С ним можно было безбоязненно пускаться на самые разнообразные приемы, так как была полная уверенность в том, что он всегда вовремя подхватит, поможет и выдвинет наиболее эффектные моменты» [9, с. 172–173].

Как отмечает М.Е. Константинова, «он был прекрасный партнер, знавший все тонкости поддержки и как никто умевший "подать" балерину» [11, с. 93].

Далее эстафету перенял ученик П.А. Гердта и Х.П. Иогансона Н.Г. Легат — «сильный, ловкий, не теряющий академической осанки в самых сложных подержках. Н. Легат многие годы был превосходным партнером балерин. "Кавалером вне конкуренции" называла его критика» [12, с. 36]. Он и его брат, С.Г. Легат, были не только прекрасными партнерами, но и хорошими педагогами: «Они оба преподавали в Петербургском театральном училище, причем Сергей Густавович вел курс поддержки. Николай Густавович, будучи еще и вторым балетмейстером Мариинского театра, организовал класс поддержки для балетной труппы театра» [12, с. 37].

Конец XIX — начало XX в. — это расцвет русского балета, потому что наряду с развитием женского танца в России сумели сохранить и поднять на новую высоту мужской танец. Благодаря этому начала развиваться и техника поддержки в дуэтном танце. Но, по утверждению Ф.В. Лопухова, «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, хотя в репетиционном зале пробы этого рода имели место» [13, с. 30]. То есть наряду с не очень сложными партнерскими подержками в арсенале танцовщиков были небольшие подъемы партнерши до уровня груди, и наибольшее, что мог сделать партнер, — это посадить партнершу себе на плечо.

Далее Ф.В. Лопухов писал: «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» [13, с. 30]. Но в балете все эти новшества приживались с тру-



дом. Многие балетные деятели и критики обвиняли постановщиков, использовавших акробатические поддержки, в вульгарности, циркачестве и даже в пошлости, в разрушении канонов классического балета.

Однако благодаря большому мастерству хореографов того времени, в работах которых все эти поддержки появлялись не ради голой техники или трюка, а для усиления передачи содержания сюжета произведения и наибольшего выражения состояния героев, акробатическая поддержка все чаще используется в балетных спектаклях. Первыми балетмейстерами, которые стали активно внедрять сложные поддержки, можно считать Ф. В. Лопухова и К. Я. Голейзовского.

140

Наиболее значимыми постановками Ф. В. Лопухова считаются балет «Сон» на музыку Щербачева-старшего (1916), «Жар-птица» И. Стравинского (1921), «Ледяная дева» на музыку Э. Грига (1927). Как отмечают критики, в этих спектаклях были «...применены новые фигуры поддержки, чрезвычайно трудные для исполнителей и небезопасные, близко подходя к грани между балетом и акробатизмом» [14, с. 53].

Работая над этими постановками, «Лопухов открыл новые актерские дарования: О. Мунгалову, П. Гусева, и новые стороны мастерства таких артистов, как Е. Люком, Б. Шавров» [14, с. 53]. В. Кошелева отмечает, что первый исполнитель роли Асака Петр Гусев заслуженно был назван «королем поддержки». Неподражаемой Ледяной девой была его постоянная партнерша Ольга Мунгалова, обладающая «чеканной пластикой» и «редкой способностью к акробатическим приемам» [15, с. 25]. Оба они с большой самоотдачей работали с балетмейстером над созданием новых движений и поддержек в балете. Анализируя выступления Елены Люком, Ю. И. Слонимский писал: «Люком культивировала стремительные темпы, смелые прыжки в руки партнера, патетические полеты, выражающие буйную радость бытия» [14, с. 71]. И действительно, она могла смело идти на любую поддержку, так как рядом был ее партнер — Б. В. Шавров, «один из крупнейших мастеров дуэтного танца» [2, с. 582].

К. Я. Голейзовский ставил как большие многоактные спектакли, так и хореографические миниатюры; некоторые из них и поныне живут на сцене. На музыку Метнера Голейзовский поставил в 1921 г. «Пролог» в исполнении Е. А. Адамович и Н. И. Тарасова. Это был дуэт, где мужчина в красных, развевающихся наподобие крыльев одеждах вел за собой женщину, возносил ее к небу. Здесь использовались поддержки, невиданно высокие по тем временам, но они воспринимались не как силовой трюк, а как выражение устремленности ввысь. «В финале танцовщик, подняв партнершу, уносил ее за кулисы, а шарф продолжал виться за ним по полу сцены и тогда, когда артистов уже не было видно» [16, с. 173]. Голейзовский в своей хореографии сочинял «смелые разновидности традиционных поз. Классические арабески и аттитюды танцовщица выполняла не стоя, а в воздухе, на руках партнера» [16, с. 182].

Дальнейшее развитие техника поддержки получила в творчестве таких балетмейстеров, как Л. Якобсон, В. Вайнонен, Р. Захаров, К. Сергеев, В. Бурмейстер, А. Мессерер, Л. Лавровский, Ю. Григорович.



В 1918 г. в учебном плане Государственного Петроградского театрального (балетного) училища в цикле «Предметы главные (специальные)» появляется дисциплина «Поддержка» [17, с. 583]. Хотя, как известно из мемуаров мастеров хореографии, в конце XIX в. была попытка освоения тех или иных поддержек. Так, Н. Г. Легат в своей книге «История русской школы» [18] описывал, как П. А. Гердт объяснял принцип исполнения поддержки. Это было в 1887–1888 гг., когда Н. Г. Легат учился в училище. Несомненно, что со дня основания профессиональной школы ученикам преподавали какие-то дуэты и, по всей видимости, педагоги-хореографы обучали их приемам поддержки во время разучивания и отработки дуэтов при подготовке к публичным выступлениям. К тому же в 90-х гг. XIX в. уже существовал определенный курс поддержки, о чем свидетельствует статья в энциклопедии «Балет», где отмечается, что С. Г. Легат «с 1896 года преподавал в Петербургском театральном училище искусство мимики и поддержки» [2, с. 301]. Подтверждения этому обнаружены и в книге Т. П. Карсавиной: «Когда Сергей видел, что я испытываю трудности, он занимался со мной отдельно. <...> По собственной инициативе помогал он мне разучивать поддержки» [19, с. 144]. А. Я. Ваганова в своих воспоминаниях писала еще об одном педагоге: «Чекетти учил нас также пантомиме и поддержке» [20, с. 41].

По всей видимости, и в начале XX в. в Петербургском театральном училище были подобные занятия, связанные с поддержками, так как в это время здесь преподавали мастера дуэта С. К. Андрианов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев. Эти фамилии упоминаются Н. Н. Серебренниковым при перечислении преподавателей, участвовавших в разработке методики дуэтного танца.

И все же официально курс поддержки был введен в перечень изучаемых дисциплин лишь в 1918 г. И только в 1936 г. выходят в свет «Программы по всем специально-практическим предметам, составляющим курс обучения в Техникуме» [21, с. 5]. Несмотря на то что эти программы «не носят законченного характера, так как еще не разработаны до конца методические указания», они стали началом создания методической базы данной дисциплины [21, с. 6]. Предполагалось, что уже к 1938 г. будет выпущен учебник, но в силу разных причин первый учебник по дуэтно-классическому танцу Н. Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» издали только в 1969 г.

Николай Николаевич Серебренников (1918–1993) внес неоценимый вклад в развитие методологии дуэтно-классического танца. Им уточнена терминология, очень подробно описаны приемы всех основных партнерных и воздушных поддержек, разработаны методические рекомендации по проведению уроков (с примерами) и экзаменов. Учебник Н. Н. Серебренникова, который уже несколько раз переиздавался у нас в России и переведен на иностранные языки, является настольной книгой для преподавателей дисциплины «дуэтно-классический танец».



В 1972–1973 гг. на киностудии «Леннаучфильм» Н.Н. Серебренников выпустил учебный фильм (2 части) по своему сценарию, визуально раскрывающий приемы как партерных, так и воздушных поддержек.

Подводя итоги нашего исследования становления дуэтного танца на профессиональной сцене, можно сказать, что к середине XX в. техника дуэтного танца уже имела в своем арсенале такое количество всевозможных поддержек, которое достаточно для реализации всех хореографических идей и современных балетмейстеров. Но в связи с этим необходимо отметить, что многие поддержки, в начале XX в. считавшиеся верхом совершенства в исполнении мастеров балета, сегодня стали рядовыми элементами в программе изучения техники дуэтного танца в профессиональных учебных хореографических учреждениях.

Таким образом, в 60-е гг. XX в. дисциплина «Дуэтно-классический танец» окончательно сформировалась и стала одной из профилирующих дисциплин в профессиональном хореографическом образовании, крайне необходимой для будущего артиста балета, танцовщика или балерины.

В настоящее время появилась настоятельная потребность в разработке методологической базы данной дисциплины, поскольку на сегодняшний день она состоит лишь из учебника Н.Н. Серебренникова и пяти статей по методике преподавания дуэтно-классического танца.

Список литературы

1. *Серебренников Н.Н.* Поддержка в дуэтном танце : учеб.-метод. пособ. 2-е изд., доп. Л., 1979.
2. *Балет* : энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М., 1981.
3. *Алексидзе Г.Д.* Школа балетмейстера : учеб.пособ. М., 2013.
4. *Худеков С.Н.* История танцев : в 4 ч. Ч. 2. СПб., 1914.
5. *Плещеев А.* Наш балет. СПб., 1896.
6. *Худеков С.Н.* История танцев : в 4 ч. Ч. 4. Петроград, 1918.
7. *Слонимский Ю.И.* Мастера балета. Л., 1937.
8. *Худеков С.Н.* Всеобщая история танца. М., 2009.
9. *Вазем Е.О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого Театра. 1867–1884. СПб., 2009.
10. *Бурнонвилль А.* Моя театральная жизнь // Классики хореографии / отв. ред. Е. Чесноков. М. ; Л., 1937.
11. *Константинова М.Е.* «Спящая красавица». М., 1990. (Шедевры балета).
12. *Ленинградское государственное Ордену Ленина и Трудового красного знамени академическое хореографическое училище им. А.Я. Вагановой* : альбом / сост. И.М. Гурков. Л., 1988.
13. *Лопухов Ф.В.* Хореографические откровения. М., 1972.
14. *Слонимский Ю.И.* Советский балет : материалы к истории советского балетного театра. М. ; Л., 1950.
15. *Кошелева В.* «Ледяная дева» // Студия Антре. М., 2013. № 1 (61). С. 24–27.
16. *Суриц Е.Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденция развития. М., 1979.
17. *Фомкин А.В.* Балетное образование: традиции, история, практика : монография. СПб., 2013.



18. *Легат Н.* История русской школы. СПб., 2014.
19. *Карсавина Т.П.* Театральная улица. Воспоминания / пер. с англ. И.Э. Балод. М., 2004.
20. *Ваганова А.Я.* Статьи. Воспоминания. Материалы : сб. ст. / под ред. Н.Д. Волкова, Ю.И. Слонимского. Л. ; М., 1958.
21. *Учебные программы* / отв. ред. Е.И. Чесноков. Л., 1936.

Об авторе

Александр Николаевич Шелемов — асп., Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, заслуженный работник культуры РФ, художественный руководитель Новосибирского государственного хореографического колледжа.

E-mail: ashelemov@mail.ru

143

About the author

Alexandr Shelemov, PhD student, Vaganova Ballet Academy, Honored Worker of Culture of Russia, Artistic Director of Novosibirsk State Ballet College.

E-mail: ashelemov@mail.ru