

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134  
EDN XUZAEP  
УДК 792.8(=161.1)+ 792.09

Е. А. Андриенко  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-2683-9093

## **Балет Чайковского — Петипа «Спящая красавица» и закономерности профессионального становления артиста**

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается феномен существования уникального хореографического спектакля «Спящая красавица», созданного двумя гениями XIX века — композитором П. И. Чайковским и балетмейстером М. И. Петипа. На примерах высказываний их современников и историков балета С. Н. Худекова и А. А. Плещеева можно проследить, как менялось отношение к балету и его значению в истории развития отечественного хореографического искусства. На основе опыта освоения партии Авроры выдающимися балеринами Императорского Мариинского театра — М. Ф. Кшесинской, А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной и О. А. Спесивцевой — дается обзор исполнительских трактовок в поэтапном освоении сочинения М. И. Петипа, от кордебалетных до сольных ролей, а также приводится анализ постановок Ю. Н. Григоровича, осуществленных уже в XX веке. В приведенных таблицах зафиксирован поступательный ход в освоении репертуара балеринами, творческий путь которых может послужить ориентиром при выработке современного подхода в работе над хореографической партией.

### **КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

М. Петипа, П. Чайковский, «Спящая красавица», русский балет.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134  
EDN XUZAEP  
УДК 792.8(=161.1)+792.09

Elena A. Andrienko  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-2683-9093

# Tchaikovsky and Petipa Ballet “Sleeping Beauty” and the Mechanism of Professional Formation of the Artist

## ABSTRACT

The article examines the phenomenon of a unique choreographic performance “Sleeping Beauty”, created by two geniuses of the 19<sup>th</sup> century — composer P.I. Tchaikovsky and choreographer M.I. Petipa. The statements of their contemporaries and ballet historians S.N. Khudekov and A.A. Pleshcheev make it possible to trace how the attitude towards the ballet and its significance has changed in the history of Russian choreographic art. Based on the experience of mastering the role of Aurora by outstanding ballerinas of the Imperial Mariinsky Theatre (M. F. Kshesinskaya, A. M. Pavlova, T. P. Karsavina and O. V. Spesivtseva) an overview of performance interpretations in the staged mastering of M. I. Petipa’s compositions, from corps de ballet to solo roles, as well as in the 20<sup>th</sup> century in the productions of Yu. N. Grigorovich. The tables below show the stages of progress in mastering the repertoire of ballerinas, which can serve as a guideline in developing a modern approach to working on a choreographic part.

## KEYWORDS

Petipa, Tchaikovsky, “The Sleeping Beauty”, Russian Ballet.

«Спящая красавица» — фантастический балет-феерия, преодолевший 130-летний рубеж существования в мировом хореографическом искусстве. Плод содружества гениев XIX века — П. И. Чайковского и М. И. Петипа, прижизненного творческого союза выдающихся мастеров: композитора и хореографа, подарившего миру симфонизм в балетных спектаклях. «Спящая красавица» существовала в трех столетиях и не только не покидала репертуар российских театров, но и была поставлена на многих мировых сценах. Она стала одним из любимых и почитаемых зрителями мировых шедевров классической хореографии. Феноменальная популярность этого спектакля не ослабевает и сегодня.

Со времени первой постановки 3 января 1890 года в Мариинском театре «Спящая красавица» стала непревзойденным лидером по красоте и великолепию костюмов и декораций, побив рекорд финансирования, затраченного на постановку балетного спектакля, за всю историю хореографического искусства. Эта сумма была эквивалентна четверти годового бюджета театров Санкт-Петербурга. Вот что писали «Санкт-Петербургские ведомости» о постановке: «Вчера в субботу, 30 декабря, в Мариинском театре, в 1 час утра, состоялась генеральная репетиция нового балета “Спящая красавица”. <...> Балет обставлен с невиданною еще роскошью. Декорации и костюмы решительно великолепны, музыка Чайковского очаровательна; танцы в высшей степени интересны, и главное, несмотря на 5 картин балета, не утомительно для зрителя. <...> Говорят, что балет этот обошелся дирекции в 50000 рублей» [1, с. 266–267].

Однако не все балетные критики и поклонники театра восприняли спектакль восторженно. Были те, кто осудили уход Петипа от свойственной его творчеству хореодрамы к балету-феерии. Хотя никто из негативно настроенных экспертов не смог не признать, что отступление Мариусом Ивановичем от собственных традиций вылилось в создание нового гениального творения, снискавшего безграничную популярность и любовь публики. Известный балетный критик С. Н. Худеков писал о премьере: «В этом, якобы, хореографическом произведении нет никакого сюжета. Он укладывается в нескольких словах. Танцуют — заснули, опять танцуют. Проснулись и снова заплясали. Нет никаких перипетий, нет развития действия, нет интереса, который захватывает зрителя, заставляя его следить за ходом пьесы, <...>. Сказочного кроме костюмов и панорамы в наличии нет! а с этой стороны балет не может удовлетворить даже самого нетребовательного зрителя. Мы, люди добрых традиций, привыкли смотреть совершенно с другой точки зрения на балет. Мы желаем или поэзии для легкокрылых балерин, или драмы, где мимисты могли бы проявить мощь своего мимического таланта» [2, с. 113–114]. Несмотря на то, что либретто балета, написанное директором Императорских театров И. А. Всевожским, было основано на сюжете сказки Шарля Перро “La Belle au bois dormant”, этот спектакль несет в себе глубокий философский смысл извечной борьбы добра со злом, где добро всегда побеждает благодаря силе чистой и искренней любви. Спустя десять лет мнение критика и историка балета

С. Н. Худекова существенно меняется: «“Спящая красавица” всегда привлекает многочисленную публику — не только балетоманов, но и случайных театралов. Последним, впрочем, попасть в балет все труднее и труднее...», «...“Спящая красавица” излюбленный нашей публикой балет, благодаря изящной музыке, массе художественно поставленных танцев и замечательно красивым костюмам, где соблюдена полная гармония тонов, долго еще будет оставаться одним из любимейших хореографических произведений!» [3, с. 171–172]. Оценить в полной мере философский смысл и драматургию балета С. Н. Худекову так и не удалось, но он, безусловно, предсказал популярность спектакля. И в наши дни этот спектакль является одним из самых успешных и востребованных.

«Работа над “Спящей красавицей” доказала, что Петипа способен за долго до появления первых тактов музыки *слышать* будущий балет, тогда как Чайковский был способен *видеть* танец и спектакль, прежде чем хотя бы одно па, один эскиз танца был бы начертан для него постановщиком» [4, с. 177], — выдающийся балетный критик и историк танца Ю. И. Слонимский весьма точно характеризует выдающийся творческий союз, работавший над спектаклем. М. Петипа подготовил для композитора подробный план балета, включавший разработку каждого номера с учетом длительности, ритма и характера. Несмотря на большую занятость, П. И. Чайковский посещал репетиции спектакля и отмечал, «что делает это с удовольствием» [4, с. 180]. Р. Дриго, капельмейстер балета, утверждал, что балетной труппе изначально было сложно воспринять симфоническую музыку композитора. Артисты воспринимали это следующим образом: «Раз симфония вошла в балет, значит, все кончено» [4, с. 181]. Так как музыка выходила за рамки привычных артистическому слуху норм, приходилось бороться за каждую вариацию. Даже сам М. Петипа не всегда сразу воспринимал музыкальный материал, выполненный композитором по заказу балетмейстера, и считал его превышающим ожидания, а иногда идущим с ними вразрез. Р. Дриго же, много работавший с М. Петипа и отлично знавший все его предпочтения, стал соединительной нитью между балетмейстером и композитором. Несмотря на изначальную сложность восприятия симфонической музыки, творческий союз Чайковского и Петипа был построен на глубоком обоюдном уважении. О том, что П. И. Чайковский ценил их совместную работу, свидетельствует тот факт, что в архивах балетмейстера сохранился проект и печатный вариант афиши, клавиш и обложка либретто с надписью следующего содержания: «Балет-феерия, музыка г. Чайковского, постановка и танцы г. Мариуса Петипа» [4, с. 178]. Исследование Ю. И. Слонимского это подтверждает. «На титульном листе клавира “Спящей красавицы” мы читаем другое: “балет-феерия сочинения П. И. Чайковского и М. И. Петипа”. Точно так же и на обложке либретто указано: “балет Чайковского и Петипа”. Текст титульного листа либо принадлежал Чайковскому, либо был им одобрен. Знал он также и о тексте либретто. Значит, сам композитор считал необходимым, вопреки мнению Петипа, разделить с ним честь сочинения спектакля в целом» [4, с. 179].

Именно благодаря такому взаимоуважению и мог быть создан шедевр хореографического искусства.

«Спящая красавица» в профессиональном балетном сообществе по праву признана «энциклопедией классического танца» [5, с. 17], названная так Ю. И. Слонимским. Со времени создания спектакля сложно найти танцовщицу, не исполнившую партии из этого балета. Балерина, достигшая пика творческого мастерства — партии принцессы Авроры, постепенно, начиная со школы, осваивала классический танец, участвуя в спектакле «Спящая красавица». Воспитанницы императорских училищ исполняли в прологе I картины I акта молодых девиц, подносящих подарки, гениев, подающих благовония, и гениев с большими опахалами, а во II картине I акта — вальс цветов, пажей и молодых девиц. Дочь М. Петипа Вера вспоминала: «Детям, учащимся театральной школы, отец ставил танцы и давал указания. Помню, как в “Спящей красавице” в финальной сцене, когда после укула отравленным веретеном Аврора падает и наступает всеобщее смятение, отец призывал детей не оставаться равнодушными, но включиться в общее горестное переживание»; «Школьники очень волновались на этих репетициях, так как им иногда здорово попадало от отца» [5, с. 250]. Таким образом, М. Петипа формировал труппу, способную воспринимать самые сложные на тот момент художественные задачи и ставшую со временем гордостью и славой русского балета. Благодаря работоспособности и вниманию к каждой детали Петипа был непревзойденным мастером хореографии и театрального искусства. Попадая на службу в Императорский театр, артисты исполняли кордебалетный репертуар, а особенно одаренные пробовали свои силы в партиях фей (пролог I картины), фрейлин (II картина) и сказок (V картина). Поэтапное участие с юных лет в «энциклопедическом» балете формировало у юных танцовщиц эстетику, чувство стиля и вкуса, музыкальность и прекрасную физическую форму, а также давало возможность следить за успехами на сцене выдающихся танцовщиц конца XIX — начала XX века, что обеспечивало преемственность балетных традиций от поколения к поколению.

Хореография М. И. Петипа всегда тяготела к танцевальности действия, подчиненного законам музыки. Он был непревзойденным мастером женской вариации и по праву признан своими современниками самым академичным, музыкальным и самым танцевальным из всех хореографов. Каждая вариация в «Спящей красавице», как и в других его балетах, была поставлена с учетом возможностей балерины, пропитана грациозностью и простотой, красотой линий и поз, а техника, по мнению дочери балетмейстера, артистки театра В. Петипа, существовала только «как обязательное условие артистичности с осознанием образа в гармонии с музыкой» [5, с. 248]. И прима, и солистка Императорских театров с успехом могли блистать в многочисленных партиях и вариациях, поставленных мэтром классической хореографии в этом балете. С. Н. Худеков писал о любви балерин к этому спектаклю: «Русские артистки были в восторге от этого балета, прозванного ими попросту “Спящею”. Им всем представлялась возможность выступить в красивых отдельных танцах,

после исполнения которых обязательно следовали вызовы, рукоплескания и “бисы”... “Спящая красавица” благодаря красоте обстановки и изобилию изящных танцев все-таки сделалась одним из излюбленных публикой балетов, и до настоящего времени все русские балерины домогаются исполнения главной роли в этом балете» [6, с. 111].

У каждой артистки Императорских театров были коронные партии в этом спектакле, которые вызывали у публики неизменное восхищение и привлекали восторженные взгляды поклонников балетного искусства. Первой исполнительницей партии Авроры на премьере была итальянская балерина Карлотта Брианца, обладавшая высокой техникой классического танца, присущей итальянской школе. О ее успехе С. Н. Худеков писал: «...она блеснула лучшей стороной своего таланта. Воспитанная в чисто итальянском стиле, Карлотта Брианца произвела “фурор” своими стремительными “jete en tournant”. Эта была первая из итальянских танцовщиц, на которой сказалось влияние русской школы» [6, с. 109]. Немногие знают, что Брианце пришлось избавляться от угловатости и резкости танца, присущих миланской школе. Она много работала над тем, чтобы приобрести «мягкость, округлость и эластичность, то есть те свойства, которые вообще присущи представительницам русской школы. Технически совершенный танец ее много выиграл благодаря тому, что она внимательно присмотрелась к изящным русским балеринам, не дозволявшим себе никаких антихудожественных уклонений от заветов классической хореографии» [6, с. 109]. В своих высказываниях о русской школе, повлиявшей на исполнительство и мастерство итальянок, пишет и А. Плещеев: «...прежде уверяли, что наши танцовщицы заимствовали немало хорошего у итальянок. Брианца, напротив, как будто приняла некоторую манеру танцев петербургской школы. В движениях балерин замечалось больше мягкости» [7, с. 174]. Таким образом, два главных критика и историка балетного искусства того времени сошлись во мнении, что влияние русской школы классического танца на мировое хореографическое искусство стало очевидным.

М. И. Петипа сумел собрать все лучшее из итальянской, французской, датской школ танца и объединить с выразительностью и поэтичностью русской школы.

К концу XIX века, благодаря грамотной политике взаимодействия школы и театра, выстроенной на основе выдающегося классического репертуара, стоявшего на страже сохранения и пополнения традиций, и незыблемости классического танца, было воспитано новое поколение известных русских балерин. Танцовщицы Императорских театров, выученные в традициях русской балетной школы, внимательно следили за успехами итальянок и перенимали все лучшее, что было в их техническом потенциале. Уже 17 января 1893 года, спустя три года со дня премьеры, в партии Авроры выступила первая русская балерина — Матильда Кшесинская. Эта роль стала одной из лучших в ее репертуаре на последующие десять лет, почитатели, критики и даже недруги признавали талант танцовщицы в этой партии. Вот что написал Н. М. Безобразов в «Петербургской газете» о дебюте балерины: «Смелость города берет,

не то что балеты, благодаря чему и своему дарованию г-жа Кшесинская 2-ая не только освоила «Спящую красавицу», но в конце концов протанцевала балет с блестящим успехом» [8, с. 9]. Но возможен ли был этот успех, не пройди она каждый этап творческого пути? Сопоставив архивные данные и биографические исследования, мы можем проанализировать становление искусства лучших представительниц Императорских театров на пути к главной партии Авроры с 1891 по 1923 год: М. Кшесинской (таблица 1) [8], А. Павловой (таблица 2) [9], Т. Карсавиной (таблица 3) [10], О. Спесивцевой (таблица 4) [11].

Таблица 1. Творческий путь М. Кшесинской к партии принцессы Авроры /  
M. Kshesinskaya's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<p><b>Матильда Кшесинская</b></p> <p>В 1890-м, в год постановки балета «Спящая красавица», принята в труппу Императорского Мариинского театра</p>	Сезон 1890/91 г. 30 октября 1890 г.	Дебютирует сразу в трех партиях: фея Кандид, Маркиза, Красная Шапочка
	Сезон 1891/92 г.	В этих партиях выступила 7 раз
	Сезон 1892/93 г.	Выступила 6 раз: фея Кандид, Маркиза, Красная Шапочка
	17 января 1893 г.	Дебютирует в партии принцессы Авроры, исполнив ее три раза в течение сезона
	Сезон 1893/94 г.	Аврора (6 раз)
	Сезон 1894/95 г.	Аврора (3 раза)
	Сезон 1895/96 г.	Аврора (7 раз)
	Сезон 1896/97 г.	Аврора (6 раз)
	16 апреля 1897 г.	Исполняет партию Авроры в парадном спектакле в честь австрийского императора Франца Иосифа I
	Сезон 1897/98 г.	Аврора (10 раз)
	Сезон 1898/99 г.	Аврора (3 раза)
	7 мая 1899 г.	Исполняет партию Авроры в рамках спектакля для делегатов-участников Всемирной выставки цветов
	Сезон 1899/1900 г.	Аврора (2 раза)

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Матильда Кшесинская</b>  В 1890-м, в год постановки балета «Спящая красавица», принята в труппу Императорского Мариинского театра	Сезон 1900/01 г.	Аврора (2 раза)
	Сезон 1901/02 г.	Аврора (1 раз)
	2 декабря 1901 г.	Выступает в партии Авроры (III акт) на бенефисе О. Преображенской
	Сезон 1902/03 г.	Аврора (1 раз)
	13 апреля 1903 г.	Участствует в 100-м спектакле со дня постановки
	Сезон 1903/04 г. 21 января 1904 г.	Аврора (1 раз)
	Сезоны 1904/05, 1905/06 и 1906/07 гг.	Не танцует
	Сезон 1907/08 г.	Аврора (1 раз)
1911 г.	Первое выступление с труппой С. П. Дягилева в театре «Ковент-Гарден». Исполняла партию Авроры в pas de deux III акта «Спящей красавицы». Дезире — В. Нижинский	

Таблица 2. Творческий путь А. Павловой к партии принцессы Авроры /  
A. Pavlova's way towards the role of Princess Aurora Pavlova

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Анна Павлова</b>  В 1899 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1900/01 г. 8 ноября 1900 г.	Фея Кандид
	Сезон 1901/02 г. 2 декабря 1901 г.	Партия принцессы Флорины на бенефисе О. Преображенской
	Сезон 1902/03 г. 13 апреля 1903 г.	Фея Канареек, принцесса Флорина
	Сезоны 1903/04, 1904/05, 1905/06, 1906/07 гг.	Не участвует в «Спящей красавице»
	Сезон 1907/08 г.	



## Окончание таблицы 2

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Анна Павлова</b>  В 1899 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	6 января 1908 г.	Принцесса Аврора
	17 января 1908 г.	Фея Сирени
	Сезон 1909/10 г.	Концертный вариант вариации Авроры в туре по Америке
	Сезон 1911/12 г.	Гастроли в составе труппы С. Дягилева в Лондоне, театр «Ковент-Гарден». Принцесса Флорина, pas de deux Голубой птицы и принцессы Флорины
	1916 г.	Гастроли в Нью-Йорке. Аврора в «Спящей красавице» М. Петипа в редакции И. Хлюстина
	1926 г.	Турне по Южной Америке. II акт «Спящей красавицы». Партия Авроры

Таблица 3. Творческий путь Т. Карсавиной к партии принцессы Авроры / T. Karsavina's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Тамара Карсавина</b>  В 1902 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1905/06 г. 12 октября 1905 г.	Фея Крошка
	Сезон 1906/07 г. 5 апреля 1907 г.	Фея Сирени, Белая кошечка
	Сезон 1907/08 г. 9 сентября 1907 г.	Красная Шапочка
	Сезон 1909/10 г. 26 февраля 1910 г.	Принцесса Флорина. Голубая птица — В. Нижинский
	Сезон 1911/12 г. 2, 6, 8 ноября 1911 г.	Принцесса Аврора
	11 февраля 1913 г.	Гастроли с труппой С. Дягилева. Pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы (партнер — В. Нижинский)

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Тамара Карсавина</b>  В 1902 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1913/14 г. <i>16 февраля, 19, 26, 27 марта 1914 г.</i>	Аврора. Мариинский театр
	Сезон 1916/17 г. <i>11 декабря 1916 г.</i>	Аврора
	<i>17 ноября 1924 г.</i>	Нью-Йорк, «Манхэттен-опера». Pas de deux принцессы Авроры, pas de deux принцессы Флорины

Таблица 4. Творческий путь О. Спесивцевой к партии принцессы Авроры /  
O. Spesivtseva's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и известные даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Ольга Спесивцева</b>  В 1913 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1913/14 г. <i>20, 23 апреля 1914 г.</i>	III картина. Танец нимф
	Сезон 1914/15 г. <i>29 октября 1914 г.</i>	Фея Крошка, фея Сапфиров, III картина — Танец нимф
	Сезон 1915/16 г. <i>27 сентября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>4 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, фея Бриллиантов, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>7 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>25 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, фея Бриллиантов, III картина — Танец нимф
	<i>29 ноября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>28 декабря 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>30 декабря 1915 г.</i>	Фея Крошка, III картина — Танец нимф

## Окончание таблицы 4

Балерины Императорских театров	Сезоны и известные даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Ольга Спесивцева</b>  В 1913 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	19 февраля 1916 г.	Фея Крошка, III картина — Танец нимф
	Сезон 1917/18 г. 3, 24 января 1918 г.	Фея Крошка, III картина — Танец нимф
	Сезон 1918/19 г.	
	15 ноября 1918 г.	Фея Бриллиантов
	4 декабря 1918 г.	Фея Сирени
	Сезон 1919/20 г.	Не участвует в «Спящей красавице»
	Сезон 1920/21 г. 16 января 1921 г.	ГАТОБ. Принцесса Аврора. Спектакль для Единой трудовой школы Наркомпроса
	Сезон 1921/22 г.	
	21 октября — 2 ноября 1921 г.	Русский балет С. Дягилева. Участвует в репетициях балета «Спящая красавица»
	2 ноября 1921 г.	Лондон, театр «Альгамбра». Премьерный спектакль. Партия Авроры. Принц Дезире — П. Н. Владимиров
	Середина декабря 1921 г.	На спектакле присутствуют король Великобритании Георг V и королева Мария Текская
	4 февраля 1922 г.	Лондон, Театр «Альгамбра». Принцесса Аврора
Сезон 1922/23 г. 11, 15 октября 1922 г.	ГАТОБ. Партия Авроры. Редакция К. Сергеева	
Сезон 1922/23 г. 19 марта, 19 апреля 1923 г.	Мариинский театр. Партия Авроры.	
	1927 г.	Гастроли Русского балета С. Дягилева, Италия. Картина «Свадьба Авроры» из III акта «Спящей красавицы». Партия Авроры (партнер — С. Лифарь)

Со временем в каждой балетной постановке меняется поколение танцовщиц, исполняющих сольный репертуар на премьере. Последующее поколение не должно прерывать традиции исполнения партий, руководствуясь исключительно замыслом балетмейстера. В балетном спектакле должно соблюдаться соответствие определенному амплу с сохранением классического наследия. Безусловно, вариации фей из пролога «Спящей красавицы» являются первоначальной ступенью к освоению сольного репертуара для многих поколений танцовщиц. Если мы рассмотрим фею Кандид, то элегантная, нежная, тихая и мягкая вариация этой феи больше всего соответствует внешним данным и внутренней наполненности А. П. Павловой и О. А. Спесивцевой. У Анны Павловой эта партия была первой в «Спящей красавице», а вот Ольга Спесивцева никогда не исполняла ее. По красивой, утонченной форме ног с высокими подъемами эти балерины были чем-то схожи. Такие физические данные у танцовщиц всегда создают проблемы с овладением пальцевой техникой, с такими движениями, как различные *pas emboîté* на месте и с продвижением, *temps levé* в позах *attitude* вперед (прыжки на пальцах), бег на пальцах с переменной ног, *pas польки* на пальцах и т. п. Из таблиц 2 и 4 видно, что именно вариации, насыщенные сложной скачковой, пальцевой техникой, доверяют юным А. Павловой и О. Спесивцевой: первая танцует фею Канареек, а вторая — фею Крошку. Предполагаем, что такой выбор сложных технических вариаций был оправдан желанием укрепить изящные ноги танцовщиц для более сложных партий в будущем. Также из таблицы 4 мы видим, что на протяжении пяти театральных сезонов О. Спесивцева, выходя в «Спящей красавице», продолжает исполнять кордебалетно-корифейский репертуар. Можно утверждать, что такая насыщенная работа помогла танцовщицам преодолеть все сложности классической хореографии и повысить свой технический потенциал для исполнения ведущих ролей. У М. Ф. Кшесинской мы видим дебют в роли феи Кандид, что тоже мало соответствует амплу сильной, техничной балерины. Возможно, эту фею Матильде Феликсовне предложили исполнить, чтобы попробовать себя в абсолютно противоположном образе. Безусловно, работа в лирической вариации над мягкостью, художественным исполнением поз классического танца дала ей понимание, что технический потенциал должен служить выразительности и одухотворенности в женском танце, а также формировать индивидуальность танцовщицы. Анализируя подбор партий в Императорском театре, можно рассматривать версию о репертуарной необходимости ввода балерин именно в эти вариации, что могло благотворно повлиять на профессиональный рост танцовщиц и их совершенствование в освоении классического наследия.

Таким образом, из таблицы 1 мы знаем, что, прежде чем исполнить партию принцессы Авроры, М. Кшесинская на протяжении трех театральных сезонов в четырнадцати спектаклях исполнила партии феи Кандид, Маркизы и Красной Шапочки. Сама Матильда Феликсовна утверждала: «...этот мой танец с Волком особенно любил Наследник» [12, с. 35]. Это объясняет тот факт, что любая, даже самая маленькая партия в «Спящей красавице», дает балеринам

возможность блеснуть своим талантом. На третий сезон работы Кшесинская исполнила партию принцессы Авроры. Анна Павлова на протяжении трех сезонов исполняла партии феи Кандид, феи Канареек, принцессы Флорины и только в восьмом сезоне дебютировала в партии принцессы Авроры, а спустя десять дней — в партии феи Сирени. Тамара Карсавина начала исполнять сольный репертуар в «Спящей красавице» спустя три сезона работы в театре, в течение четырех сезонов исполнив роли феи Крошки, феи Сирени, Белой кошечки, Красной Шапочки и принцессы Флорины, и так же, как Анна Павлова, дебютировала в партии принцессы Авроры в восьмом сезоне. Ольга Спесивцева в течение шести сезонов танцует партии нимф в третьей картине, партию в Танце молодых девиц, фею Крошку, фею Сапфиров, фею Бриллиантов и фею Сирени. Как и ее предшественницы, во время восьмого сезона работы в театре Ольга Александровна дебютирует в партии принцессы Авроры, но уже в новой стране и новой формации — Спесивцева стала первой исполнительницей партии Авроры в Русском балете С. П. Дягилева в Лондоне.

Пройдя весь путь по «энциклопедической» лестнице балета «Спящая красавица», от самых маленьких партий до технически сложного сольного репертуара, выдающиеся балерины конца XIX — начала XX века смогли создать незабываемые образы принцессы Авроры.

Преемственность театральной политики в области освоения классического наследия прослеживается и в XX веке. Подобными методами руководствуется и наследник традиций М. И. Петипа — Ю. Н. Григорович. Балетмейстер создал три версии «Спящей красавицы» в Большом театре России, все — на основе хореографии М. Петипа: 7 декабря 1963 года, 31 мая 1973 года, 18 ноября 2011 года — новая редакция в двух действиях. На примере двух балерин Большого театра СССР — Н. И. Бессмертной и Н. И. Сорокиной, современниц Ю. Н. Григоровича — мы проанализируем индивидуальное поэтапное освоение классического наследия «Спящей красавицы». Обе выдающиеся балерины — одноклассницы и выпускницы Московского хореографического училища — были приняты в труппу Большого театра СССР в 1961 году. В первой постановке Ю. Н. Григоровича 1963 года Н. И. Бессмертна исполнила партии феи Нежности и принцессы Флорины, а Н. И. Сорокина — феи Щедрости, феи Бриллиантов (первая исполнительница), позже к ее репертуару добавилась роль феи Смелости, в 1965 году — принцессы Флорины, и только в 1969 году, на восьмой сезон работы в театре, Нина Ивановна получила партию принцессы Авроры. Н. И. Бессмертна исполнила партию принцессы Авроры в 1973 году, спустя двенадцать лет работы в театре.

Исходя из личного опыта, автор статьи может утверждать, что Ю. Н. Григорович очень внимательно подходил к назначению артистов на определенный репертуар. Для того чтобы претендовать на ведущую партию в балете, ее нужно было готовить не меньше года, показывая доработанный вариант с учетом пожеланий, замечаний балетмейстера. Внимание к каждой детали и индивидуальный подход в работе с балеринами и танцовщиками неразрывно связывает его принципы с принципами М. И. Петипа. Являясь его последователем,

Ю. Н. Григорович в своем творчестве поддерживает невероятно хрупкую и мимолетную взаимосвязь поколений танцовщиц и великих хореографов.

Для того чтобы состояться в профессии, танцовщице необходимо обладать талантом, навыками профессиональной школы, знанием и пониманием традиций предшествующих поколений. И только в этом случае возможен творческий рост, приверженность традициям и сохранение хореографического наследия. В уважении к старшему поколению, к его опыту и знаниям формируется личность танцовщицы. В наш век быстро развивающихся событий исполнительницы порой слишком легко и поверхностно относятся к освоению классического репертуара, считая владение текстом и техникой важнейшей составляющей в исполнении новой партии, в ущерб эмоциональности и выразительности танца, являющегося воплощением душевной красоты балерины. Вот что пишет А. А. Соколов-Каминский о сложности овладения классическим репертуаром: «Очень трудно достичь того уровня исполнительского мастерства, того совершенства, когда возможными становятся художественные открытия. Чтобы прийти к ним, требуются огромные затраты не только физических, но и внутренних душевных сил. Последнего как раз и не происходит. К длительному процессу внутреннего совершенствования современные балетные исполнители, к сожалению, не готовы. Раньше процесс восхождения был длителен, тернист и труден даже для самых талантливых. Редки были случаи, когда репертуар, новые партии обрушивались на исполнителя сразу, мощным неостановимым потоком» [10, с. 9]. Сегодня восхождение на балетный олимп происходит в совсем юном возрасте, что останавливает еще не состоявшуюся танцовщицу в ее дальнейшем совершенствовании и достижении истинных вершин творчества. В этом, безусловно, вина тех, кто руководит творческим процессом, именно они должны поэтапно формировать личность в искусстве танца. Необходимо дать время и возможность танцовщику постепенно освоить классическое наследие, расти технически и эмоционально, осмысливая подход к каждой новой роли и партии. «Страшно не то, что балет сейчас другой — он и должен быть другим, он не может быть тем же — слишком все кругом изменилось, вплоть до жизненных установок. Пугает уверенность молодых в собственной профессиональной непогрешимости и совершенстве. Это чрезвычайно больно и огорчительно. И мы не обвинять их должны, а хотя бы чуть-чуть озаботить. Тем, что есть еще одно измерение в настоящем искусстве, которое пока им недоступно» [13, с. 11] — вот выдающийся и до сих пор актуальный совет поколениям молодых исполнителей и педагогов от мэтра балетной критики А. А. Соколова-Каминского.

В течение двенадцатилетнего периода новаторских постановок Русский балет С. П. Дягилева стал нуждаться в изменении и обогащении репертуара. Идея осуществить постановку «Спящей красавицы» — высшего достижения петербургской балетной школы — появилась у С. П. Дягилева и И. Ф. Стравинского. Она вызвала удивление и недоумение у соратников Сергея Павловича. Постановка балета явилась своеобразным отрицанием всего, что было осуществлено Дягилевым в предыдущие годы.

Выбор хореографии М. Петипа был удивительным, ведь именно Мариуса Ивановича, ставшего мэтром еще при жизни, Сергей Павлович беспощадно критиковал за архаичность постановок и считал ретроградом. Для С. Дягилева «Спящая красавица» стала первым опытом масштабной постановки. Вот что писала Б. Нижинская, балетмейстер спектакля: «Возрождение “Спящей красавицы” представлялось мне абсурдом и провалом в прошлое» [14, с. 453]. В своем мнении она была не одинока. Для исполнения партии Авроры были приглашены О. Спесивцева, В. Трефилова, Л. Лопухова, Л. Егорова, а для исполнения партии феи Карабос — Карлотта Брианца, первая исполнительница партии принцессы Авроры в Мариинском театре. Однако идея соединить в одном спектакле двух выдающихся балерин императорской сцены — первую и последнюю Аврору уходящей эпохи — не спасла труппу от неудач. Несмотря на полные залы и показ до восьми спектаклей в неделю, постановка не покрыла затраты на дорогостоящий проект. Вот что писал о ситуации С. Лифарь: «Этот успех был, однако, не таков, чтобы он мог оправдать безумно дорогую постановку “Спящей красавицы”, которая совершенно разорила Дягилева и вызвала такой кризис, какого еще не было за все время существования Русского балета» [14, с. 369].

Тем не менее с возобновления труппой С. П. Дягилева классических постановок, не всегда полных их версий, началась популяризация русского искусства во всем мире. Русские артисты, участники дягилевских сезонов, стали носителями и хранителями академического наследия мэтра классического танца. В наши дни лучшие театры мира считают необходимым иметь в своем репертуаре образцы классического наследия М. И. Петипа. Спустя годы балет «Спящая красавица» по праву был признан непревзойденным шедевром мировой хореографии самыми ярыми критиками творчества великого мастера, выдающимися артистами, хореографами и публикой. Поэтому «Спящая красавица» существует и поныне, вне времени и вне происходящих в мире событий.

Закончим статью словами выдающегося танцовщика и хореографа С. Лифаря: «Балеты Петипа никогда не умрут из-за неподражаемой красоты, которой они пленяют зрителя. Но не только это имеет для нас непреходящую ценность. Творческий дух Петипа, его принципы, его учение будут вечно жить, пока жив будет танец, ибо они единственно возможны, ибо в них содержится по существу все учения академического танца в том виде, в каком мы его применяем и в каком будут применять его те, кто придет после нас» [15, с. 315].

Таким образом, новизна предложенного подхода к рассмотрению проблемы освоения классического наследия заключается в сопоставлении и анализе поэтапного творческого роста четырех выдающихся балерин конца XIX века. Автор надеется, что настоящая статья послужит рекомендацией как руководителям, так и исполнителям классической хореографии и напомнит им о бесценном опыте прошлого.

1. Петипа М. Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем / сост. А. Игнатенко. СПб.: Союз художников, 2003. — 480 с.
2. Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов. СПб.: Академия Русского балета, 2020. — 188 с.
3. Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 2. Статьи 1900-х годов. СПб.: Академия Русского балета, 2021. — 232 с.
4. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. — 336 с.
5. Слонимский Ю. И. Вступительная статья // Петипа М. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. — 446 с.
6. Худеков С. Н. Русский балет. От истоков до триумфа. М.: Просвещение-Союз, 2023. — 208 с.
7. Плещеев А. История русского балета. М.: Просвещение-Союз: Просвещение, 2021. — 224 с.
8. Матильда Кшесинская = Mathilde Kshessinska / авт.-сост.: Н. А. Васильева, Е. М. Федосова. СПб.: Арт Деко, 2009. — 199 с.
9. Анна Павлова = Anna Pavlova / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин. СПб.: Арт-Деко, 2006. — 214 с.
10. Тамара Карсавина = Tamara Karsavina / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин. СПб.: Арт-Деко, 2010. — 266 с.
11. Ольга Спесивцева = Olga Spesivtseva / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин, В. Головицер. СПб.: Арт Деко, 2009. — 210 с.
12. Кшесинская М. Воспоминания. М.: Абрис, 2017. — 304 с.
13. Соколов-Каминский А. А., Комлева Г. Размышления о балете вслух // Апраксин блюз. 1996. № 6. С. 9–11.
14. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2012. — 608 с.
15. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. — 588 с.

## REFERENCES

1. Petipa M. *Memoary baletmejestera, stat'i i publikatsii o nem* [Memoirs of a choreographer, articles and publications about him]. Comp. A. Ignatenko. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2003. 480 p.
2. Khudekov S. N. *Baletnaja kritika. Kniga 1. Stat'i 1860-kh — 1890-kh godov* [Ballet criticism. Book 1. Articles of the 1860s — 1890s]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta, 2020. 188 p.
3. Khudekov S. N. *Baletnayakritika. Kniga 2. Stat'i 1900-kh godov* [Ballet criticism. Book 2. Articles from the 1900's.]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta, 2021. 232 p.
4. Slonimskiy Y. I. P. I. *Tchaikovsky I baletnyj teatr jego vremeni* [Tchaikovsky and the ballet theatre of his time: a textbook]. St. Petersburg: Lan: Planeta muzyki, 2022. 336 p.
5. Slonimskiy Y. I. *Vstupitel'naja stat'ja* [Introductory article]. In: Petipa M. *Materialy, vospominaniya, stat'i* [Materials, memories, articles]. Leningrad: Iskustvo, 1971. 446 p.
6. Khudekov S. N. *Russkij balet. Ot istokov do triumfa* [Russian ballet. From origins to triumph]. Moscow: Prosveshcheniye-Soyuz, 2023. 208 p.
7. Pleshcheyev A. *Istoriya russkogo baleta* [History of Russian ballet]. Moscow: Prosveshcheniye-Soyuz, Prosveshcheniye, 2021. 224 p.
8. Mathilde Kshessinska. Ed by N. A. Vasilyeva, E. M. Fedosova. St. Petersburg: Art-Deko, 2007. 199 p.
9. Anna Pavlova. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin. St. Petersburg: Art Deco, 2006. 214 p.
10. Tamara Karsavina. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin. St. Petersburg: Art Deco, 2010. 266 p.
11. Olga Spesivtseva. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin, V. Golovitzer. St. Petersburg: Art Deco, 2009. 210 p.
12. Kshesinskaya M. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Abris, 2017. 304 p.
13. Sokolov-Kaminsky A. A., Komleva G. *Razmyshleniya o balete vslukh* [Reflections on ballet out loud]. *Apraksin blues*. 1996, no. 6, p. 9–11.



14. Scheijen S. *Dyagilev. "Russkije sezony" navsegda* [Diaghilev. "Russian Seasons" forever]. Moscow: Kolibri, Azbuka-Attikus, 2012. 608 s.
15. Lifar S. *Dyagilev i s Dyagilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005. 562 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Андриенко Елена Андреевна — доцент кафедры хореографии Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-2683-9093

## ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Andrienko — Assistant professor of the Department of Choreography, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-2683-9093

Статья поступила в редакцию: 13.02.2023

Отредактирована: 06.05.2023

Принята к публикации: 12.05.2023

Received: 13.02.2023

Revised: 06.05.2023

Accepted: 12.05.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Андриенко Е. А. Балет Чайковского — Петипа «Спящая красавица» и закономерности профессионального становления артиста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №2. С. 118–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134

EDN XUZAEP

## FOR CITATION

Andrienko E. A. Tchaikovsky and Petipa Ballet "Sleeping Beauty" and the Mechanism of Professional Formation of the Artist. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 118–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134

EDN XUZAEP