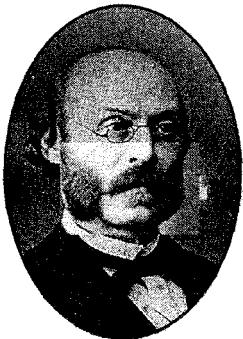


Алонзий
Людвиг
МИНКУС



Альфонс Виктор
Маркус
ПЕПИЛЬЯ



БОЛЬШОЕ КЛАССИЧЕСКОЕ ПА ИЗ БАЛЕТА

«ШАХИТА»



С ПРИЛОЖЕНИЕМ
14 ВАРИАЦИЙ И
PAS DE TROIS

Хореографический текст
и музыкальный материал
собрал и подготовил Г.Н. Прибылов



*Альфред Людвиг
МИНКУС
Альфонс Виктор Маркус
ДЕМИЛА*

**БОЛЬШОЕ
КЛАССИЧЕСКОЕ ПА
ИЗ БАЛЕТА
“ПАХИТА”**

**С ПРИЛОЖЕНИЕМ 14 ВАРИАЦИЙ И
PAS DE TROIS**

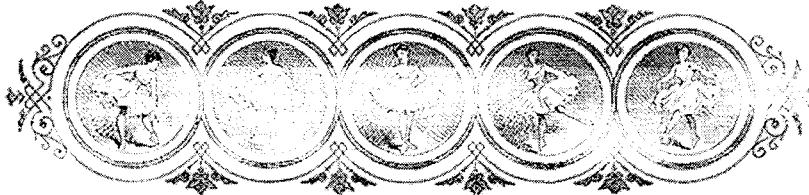
*Хореографический текст
и музыкальный материал
собрал и подготовил Г.Н. Привалов*



Композитор
Алонзий Людвиг
МИНКУС



Балетмейстер
Альфонс Виктор Маринус
ПЕТИДА



Балет “Пахита” – так кратко сегодня называют “Grand pas” на музыку Людвига Минкуса из одноименного балета Жозефа Мазилье – Мариуса Петипа, который можно по праву назвать одним из старейших хореографических спектаклей, фрагменты которого украшают сцену более ста лет.

К сожалению, до нашего времени печатного нотного материала не существовало и вся работа по воссозданию “Grand pas” балета проводилась по рукописным нотам или копиям с них.

Профессор кафедры хореографии Государственной Академии Славянской культуры, заслуженный деятель искусств России, известный специалист в области классического наследия Г.Н. Прибылов впервые подготовил к изданию клавири “Пахиты” (“Grand pas” с приложением 14 вариаций из III акта, “Pas de trois” из I акта).

Одновременно Г.Н. Прибыловым была проделана большая серьезная исследовательская работа по восстановлению хореографии к данному издаваемому клавиру. Прилагается подробное описание хореографического текста “Grand pas”, вариаций и “Pas de trois”.

Кафедра хореографии Государственной Академии Славянской культуры совместно с журналом “Балет” гордятся тем, что представилась возможность издать данную работу Г.Н. Прибылова.

В силу неоднозначности многих позиций в области классического наследия у специалистов в процессе подготовки рукописи к изданию кафедра обратилась за рекомендациями к авторитетным мнениям деятелей балетного театра.

Автор и кафедра благодарят за отзывы о хореографическом и музыкальном материалах клавира народную артистку СССР, профессора Н.М. Дудинскую, народного артиста России, дирижера Большого театра А. Копылова, заслуженного деятеля искусств России, дирижера Г. Жемчужина и кандидата искусствоведения Российской института искусствознания Е.Я. Суриц об историческом материале данной работы.

*Заведующий кафедрой хореографии
Государственной Академии Славянской культуры
Народный артист России профессор В.М. Захаров*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Балет “Пахита” можно по праву назвать одним из старейших хореографических спектаклей, украшающих сцену более ста пятидесяти лет. Он был впервые поставлен хореографом Ж. Мазилье, в Париже, в театре “Гранд-опера” 1 апреля 1846 года. Премьера имела достаточный резонанс, поскольку эта постановка, насыщенная виртуозными танцами, находилась полностью в русле новых исканий французского театра, который, уже пережив триумфальное шествие первых романтических балетов Ф. Тальони, начинал тяготеть к наращиванию техники и развитию чисто развлекательной стороны спектакля. Успеху также способствовало участие в нем очаровательной балерины “Гранд-опера” Карлотты Гризи, выступившей в главной роли – в партии Пахиты. Как писал русский балетный критик начала нашего столетия С.Н. Худеков¹, балерина исполняла танец, если можно так выразиться, “гиперболической” сложности. Она делала ряд прыжков на носках (*à doche pied*), соединяя их с пируэтами головокружительной скорости, вызывавшие ужас и бесконечный восторг публики.

Но “Пахита” Мазилье имела, по воспоминаниям современников, и некоторые недостатки. В ней, помимо главной героини, все остальные персонажи обладали маловыразительными хореографическими характеристиками и вели, в основном, пантомимический диалог. Кроме того, этот балетмейстер не умел управлять масками на сцене. При постановке кордебалетных танцев и компанийке групп он не мог точно развести их и распланировать мизансцены. Но тем не менее спектакль привлек внимание молодого артиста Мариуса Петипа, приехавшего из Мадрида в Париж к своему брату Люсьену, тоже танцовщику, работавшему в “Гранд-опера” и исполнявшему в “Пахите” ведущую партию – гусарского офицера.

Скорее всего его интерес к балету объясняется тем, что сюжет спектакля давал возможность блеснуть знанием многогранного испанского народного хореографического фольклора. А таким знанием Петипа обладал, ведь к 1846 году он провел в этой стране достаточно продолжительное время и приуспел в изучении ее танцевальной культуры.

Так или иначе, но для своей первой встречи с новой петербургской публикой, которая состоялась немногим более чем через год, он избрал “Пахиту”. И с этого момента началась долгая жизнь названного балета в России.

¹ См.: Худеков С.Н. История танцев. СПб., 1913. С. 213. Ч. 3.

Ко времени приезда Петипа в Россию отечественный хореографический театр, немного отстававший в своем развитии от театра западноевропейского, уже вступил в эпоху зрелого романтизма. На российской сцене блистали замечательные дарования солисток – Т. Смирнова, О. Шлейфохт, Е. Санковская, Е. Андреянова. А популярный журнал того времени “Пантеон”² писал, что помимо них в Петербурге “составился такой кордебалет, равного которому нет ни в одной европейской стране”³.

Еще задолго до дня премьеры, которая состоялась в Петербурге 26 сентября 1847 года, анонсы извещали, что “на Большом театре в непродолжительном времени блистными артистами в пользу г-на Фредерика, представлен будет в первый раз “Пахита”, большой балет в двух действиях и трех картинах, сочинения г.г. Мазилье и Фушера, поставленный на здешнюю сцену г.г. Фредериком и Петипа, музыка сочинения г-на Дельдевеза, инструментовка г-на Лядова, новый галоп его же. В оном балете ангажированный к здешним танцам танцор г-н Петипа будет играть роль Люсьена. Роль Пахиты будет играть г-жа Андреянова, в первый раз по возвращению из-за границы”⁴.

Пышная реклама на сей раз оправдала себя. На следующий же день после премьеры в “Северной пчеле” появилась восторженная статья известного балетного критика Р. Зотова: «Прекрасная наша балетная труппа, об упадке которой мы всегда жалели, потому что публика к ней охладела, явилась тут во всем своем блеске, и недавно возвратившиеся путешественники, видевшие этот балет в Париже, сознались, что у нас гораздо более великолепия в постановке, и что в исполнении труппа наша, а особенно удивительный наш кордебалле, нисколько не уступают парижским. Все это очень лестно для нашего народного самолюбия, но гораздо приятнее, что постановка и успех “Пахиты” будут новою эрою для существования нашего балста»⁵.

Остановимся же немного подробнее на этой рецензии, поскольку она является одним из очень немногих источников профессиональной информации о первом и полностью утраченном варианте этого балета в редакции Петипа. Автор особо выделяет в ней pas de trois, исполняемое Иогансоном со Смирновой и Яковлевой, и называемое им “прелестным и так хорошо исполненным танцем”, Pas de manteaux, о котором он говорит так: «Если бы весь балет состоял только из этого pas и двух других, о которых мы будем говорить ниже, то и тогда публика всякий раз наполняла бы театр.

Сколько прелести, сколько поэзии в нем! Целая жизнь и история любви испанского народа выражены в этом танце. И как удивительно он исполнен: “Двумя другими отмеченными рецензентом сценами являются pas de neuf, которое танцевала Е. Андреянова с восемью корифеями, и pas de fleurs, исполняемое тридцатью двумя театральными воспитанницами.

² Пантеон. СПб., 1854. Т. 14. Кн. 3. С. 14.

³ Северная пчела. СПб., 1847. 6 окт.

⁴ Там же. 7 окт.

⁵ Там же.

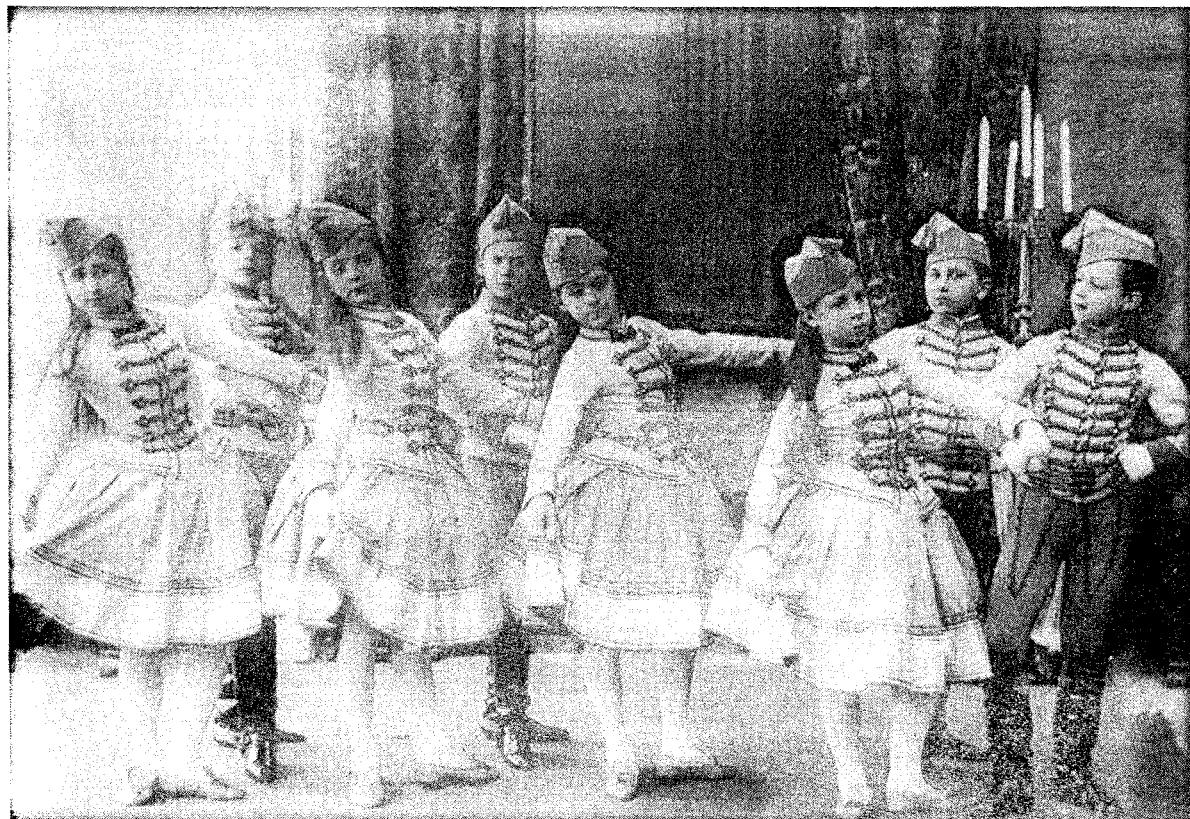
ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦЫ ПАРТИИ ПАХИТЫ



E. Вазем



M. Киесинская



Детский полонез и мазурка

Последнее из них вновь сопровождалось восторженными словами Р. Зотова: “Опять высокая поэзия! Опять прелестные группы и картины. Опять наш прекрасный кордебалет во всей его славе!”⁶

Заметим, что танец плащей, как и две другие сцены, описываемые в рецензии, являются большими, массовыми и, судя по всему, прекрасно хореографически выстроенными номерами. А если вспомнить о названных выше недостатках постановки Ж. Мазилье, то можно сделать вывод, что уже в первую петербургскую редакцию “Пахиты” Петипа внес свои корректизы, расширив и усложнив кордебалетные сцены, а возможно, и сочинив их заново.

Статья Р. Зотова дает также возможность почертнуть некоторые сведения и о сольных номерах спектакля. Из нее становится известно, что сам Петипа выходил во втором акте в двух характерных танцах *Pas de la folie* и *El Haleo de Cadix* вместе с Е. Андреяновой, исполнявшей роль Пахиты. Судя по тексту, оба они были исполнены превосходно и несли в себе жизнерадостный азарт, делавший их чрезвычайно привлекательными. Этими-то деми-характерными танцами и заканчивается балет. Следовательно, можно предполагать, что сольных танцев, основанных на классической лексике, в спектакле было немного.

Судьба первой русской постановки “Пахиты” оказалась не слишком удачной. Несмотря на положительную оценку прессы, зрителей, она прошла всего около двадцати раз и была снята с репертуара после отъезда за границу исполнительницы главной роли Е. Андреяновой.

Но, видимо, материал, предлагаемый сюжетом “Пахиты”, необыкновенно сильно занимал Петипа. В 1848 году он переносит спектакль на московскую сцену, а в 1853 снова возобновляет его в Петербурге для балерины Розы Гиро. На сей раз “Пахита” покажется публике уже малоинтересной и ее сценическая жизнь будет еще короче.

Но и этот факт не смутит Петипа. Он вновь поставит балет в 1881 году для бенефиса балерины Е.О. Вазем. Вот что написала об этом событии сама танцовщица: «К моему бенефису, состоявшемуся в конце 1881 года, Петипа восстановил старинный балет Мазилье “Пахита”, не дававшийся на нашей сцене очень давно.

Этот балет с наивным мелодраматическим сюжетом, резко очерченными злодеями и добродетельными персонажами, был скромен по своему хореографическому содержанию. Однако Петипа хотел снова поставить его на сцене, он писал мне об этом за границу летом того же года, уговаривая взять “Пахиту” в свой бенефис и сообразная обещанием сочинить новые интересные танцы... И он усердно взялся за ее омолаживание – заново поставил все сцены и танцы, исключая разве лишь один кордебалетный танец с плащами... Последней картине Петипа придал характер большого праздника с разными танцами...» И далее Е. Вазем говорит непосредственно о финальном акте: “Гвоздем его, как и всего балета, явилось заново сочиненное им на музыку Л. Минкуса большое па. В нем участвовали балерины с первым кавалером, несколько солисток и ряд вторых танцовщиц. Grand pas произвело чрезвычайный эффект. Действительно Петипа оно очень удалось: импозантный выход участниц, декоративное адалио всей месссы, размещенной на сцене по диаго-

⁶ Северная пчела. СПб., 1847. 7 окт.

нали от первой правой кулисы к последней левой (от зрителя) и разнообразные вариации солисток. Я всегда танцевала его с особым удовольствием, как впрочем и мои главные партнерши Иогансон, Никитина, Шапошникова...”⁷.

В архиве Петипа имеются документы, которые свидетельствуют и о последующих его переработках этого балета. Хореограф в дальнейшем включает в первое действие большое цыганское па и дивертисмент испанских танцев, состоящий из девяти номеров. Второе действие остается по-прежнему игровым. Что же касается третьей картины балета, то она вырастает в целый самостоятельный акт, состоящий из сюиты историко-бытовых танцев, в которую входили: французский контрданс, классический гавот и полонез, и мазурка, бывшие популярными танцами того времени. Затем следовали собственно Grand pas с испанским колоритом.

Еще при жизни Петипа последний акт “Пахиты” стал преобретать сценическую самостоятельность. Он часто являлся одной из составляющих очередного представления. Например, в дневниковых записях Петипа от 16 февраля 1903 года можно найти следующие строки: «Последний день спектаклей. Утром дают 1. (“Волшебную флейту” с г-жой Павловой и Фокиным; 2. (“Фею кукол” – первое представление; 3. (Последний акт “Пахиты”)»⁸.

И это неудивительно: ведь в отличие от всего спектакля в целом Grand pas, бывшее тогда новой балетной формой, обладали хореографической цельностью и сценической законченностью, а музыку Минкуса отличала от музыки Дельдевеза еще и тематическая яркость.

Видимо все указанные недостатки, а кроме того, и обветшание постановочной части спектакля привели в 1919 году к тому, что “Пахита” попала в список спектаклей, подлежащих исключению из репертуара. Об этом гласит запись в протоколе заседания дирекции от 14 мая 1919 года: Исключаются из репертуара балетной труппы по постановлению Дирекции Государственного Мариинского театра следующие балеты: “Пробуждение флоры”, “Синяя борода”, “Волшебная флейта”, “Привал кавалерии”, “Грациелла”, “Роман бутона розы”, “Очарованный лес”, “Капризы бабочки”, “Фиаметта”, “Пахита”. Так вместе с маловыразительными балетами были навсегда преданы забвению интересные хореографические находки в балетах “Пробуждение Флоры”, “Капризы бабочки” и другие. “Пахите” в этом смысле повезло больше. Усилиями нескольких поколений деятелей театра до наших дней дошли Pas de trois из 1 действия на музыку Э.-М.-Э. Дельдевеза-А.-Л. Минкуса и полонез, детская мазурка, Grand pas из 3 действия на музыку специально написанную А.-Л. Минкусом к редакции М. Петипа 1881 года, описание которых приводится в этом издании.

Попробуем же, пользуясь воспоминаниями современников, по возможности воссоздать стиль и манеру исполнения уцелевших эпизодов. Ведь это так необходимо при восстановлении их на современной сцене.

⁷ Вазем Е.О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.-М., 1937. С. 173-174.

⁸ Цит. по: Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л., 1971. С. 72.

Из номеров, предшествующих Grand pas, особо хотелось бы выделить прелестную, окрашенную национальным колоритом мазурку, представляющую собой одну из лучших детских сцен. Ее не обходит вниманием ни одна рецензия того времени, а А.Я. Ваганова, ставшая после смерти Петипа хранительницей его хореографического наследия, вспоминала о ней: “Ещё в школе я выступала в детской мазурке последнего акта, имеющей успех и в настоящее время. Мазурка поставлена Петипа очень хорошо. Выход полонезом девочек попарно с мальчиками приводит к мазурке с фигурами. В завершении танца, ударяя каблучком о каблучок, все двенадцать удаляются за кулисы, что вызывало и вызывает бурю восторга, особенно если в первой паре находятся миниатюрные фигурки с природным темпераментом, как это было у нас в свое время. Прелестные костюмчики того времени с маленькими конфедератками сохранились и сейчас”⁹. Этот номер из “Пахиты” и до сих пор остается одним из любимейших названий в репертуаре хореографических училищ.

Что же касается знаменитого Grand pas из “Пахиты”, то в нем заявило о себе не одно поколение танцовщиков. Это: Иогансон, Куличевская, Кшесинская, Преображенская, Егорова, Карсавина, Ваганова, Трефилова, Семенова, Дудинская. По образному выражению Лопухова, Петипа здесь создает классическую симфонию танца, форму, в создании которой творчество Петипа и по сей день остается непревзойденным.

Умело используя разнообразные приемы построения балетных ансамблей, хореограф создает сложную композицию, состоящую из 1 antrée, adagio, 2 antrée, вариаций и коды. При этом танцы кордебалета отличаются строго распланированными линейными построениями единого ансамбля, оригинальными переходами, создающими декоративное обрамление солистов.

Причем для каждой балерины Петипа старался создать новый номер, исходя из индивидуальности танцовщицы, стремясь выделить ее достоинства и затушевывать недостатки. Сам он считал исполнение вариаций спектаклем в спектакле и говорил: “Самое трудное – это сочинение вариаций, потому что каждый раз нужно придать им новый стиль, отличный от всех остальных”¹⁰. И музыкальный материал многих вариаций был просто-напросто заимствован из других балетов: “Трильби”, “Царь Кандавл”, “Весталка”, “Ручей”, “Катарина, дочь разбойника”, “Пробуждение Флоры”, “Сильфида”, “Наяда и рыбак”. Петипа не возражал против таких вставок и неоднократно сам присоединялся для той или иной солистки эффектный номер, который затем кочевал из балета в балет.

И наконец, говоря о вариационных формах “Пахиты” нельзя не вспомнить о такой прекрасной танцевальной композиции из 1 акта балета, как Pas de trois на музыку Э.-М.-Э. Дельдевеза–А.-Л. Минкуса. Это был любимейший номер самого Петипа и он называл его “Золотым PAS DE TROIS”. Вот как пишет об исполнении этого фрагмента в своих воспоминаниях Т. Карсавина: «В Pas de trois из “Пахиты” три артиста – танцовщик и две танцовщицы, спускаются на

⁹ Ваганова А.Я. Статья. Воспоминания. Материалы. Л.-М., 1958. С. 47.

¹⁰ Цит. по: Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л., 1971.



T. Карсавина



A. Ваганова

PAS DE TROIS ИЗ I АКТА



Е. Гердт, Э. Виль, П. Владимиров



авансцену в очаровательной комбинации из арабеска фондю, затем идут по направлению к заднику, держась очень близко друг к другу. В центре они на секунду задерживаются в группе. Обе танцовщицы встают в арабеске *à deux bras*, отвернувшись от партнера. На музыкальное crescendo партнер поднимает танцовщицу, находящуюся слева от него в grand jeté исполняемое с обводом по полукругу, и держит ее в воздухе в позе арабеска. Позу эту надо задержать, потому что другая солистка – та, что справа – одновременно как бы ныряет, проскальзывая под партнершей во время исполнения поддержки. В последнее мгновение исполнения этой комбинации арабеск задерживается в воздухе одной танцовщицей, а другая одновременно исполняет низкий, полуприкасающийся арабеск перед партнером. На последний такт музыкальной фразы обе солистки быстро переходят перед своим партнером с тем чтобы занять места в первоначальной группе. Затем комбинация с поддержкой продолжается...»¹¹.

Блистательной исполнительницей Pas de trois являлась также А.Я. Ваганова, о чем свидетельствуют многочисленные фотоматериалы и восторженная пресса. Известный театрковед Волынский писал об ее выступлениях в нем: «Вариация Вагановой была разбита на две части. Сначала и во взлетах и в антраша-six было то, что искал Петипа – “бриллиантовое сверкание заносок”. Артистка отделялась от пола, как птица, скрещивая их тремя темпами чрезвычайно быстро. Во второй части вариации Ваганова “играла полуспанскими аттитюдами”. А в знаменитой коде с длинными арабесками “этом – шедевре балетмейстерского творчества” Ваганова добивалась пластики “текущей как звук, как воздух. Нога, вытянутая назад, прямая, как тетива в покое”. Под стремительными полетами своей партнерши (Э. Вилья) Ваганова на мгновение замирала, и затем “ныряла” со свойственной ей пластичностью исполнения»¹².

Во многом благодаря усилиям этой замечательной балерины и педагога сохранилось великолепное финальное Grand pas спектакля. Ведь именно по ее просьбе его восстановил с участием воспитанниц Ф.В. Лопухов, являясь главным балетмейстером театра. Наиболее сложные вариации танцевали тогда М.Т. Семенова и Г.С. Уланова, а также Г.А. Бerezова, бывшая ассистентом А.Я. Вагановой. Главную партию исполняла Е.М. Люком.

Будучи “королевой вариаций” Агриппина Яковлевна смогла не только сохранить шедевр Петипа, но и придать ему современный облик в соответствии с изменившимися требованиями времени. Некоторые вариации были технически усложнены, с других снят налет заигрывания с залом, присущий исполнительской манере некоторых корифеек. Ваганова вносила свои корректизы и в хореографический текст, рисунок танца. Для своих учениц она компоновала новые, выигрышные для их данных вариации, ранее в “Пахите” не исполнявшиеся, но поставленные в духе Петипа.

Постепенно Grand pas стало снова преобретать популярность. В 1957 году оно было поставлено на сцене Санкт-Петербургского малого оперного театра балетмейстером К. Боярским под названи-

¹¹ Там же. С. 311.

¹² Волынский А. Биржевые ведомости. 1912, 23 дек.; 1914, 20 янв., 24 ноябр., 24 дек.

ем “Пахита” (исполнители главных ролей – Г. Пирожная, А. Хамзин). А в 1975 – возобновлено там же в новой редакции Н. Долгушина (исполнители – Т. Фесенко, В. Муханова, Н. Долгушин).

В 1978 году Grand pas снова увидело сцену Мариинского театра (хореографы – П. Гусев, Л. Тюнтина и Г. Конищев, главные роли исполнили – Т. Терехова, О. Ченчикова, Л. Кунакова, Г. Комлева, К. Заклинский, Е. Нефф, М. Даукаев и другие). Сейчас Grand pas из балета “Пахита” периодически возобновляется во многих театрах.

Подробно рассказывая о судьбе “Пахиты”, я не преследую цель пропеть диферамб балету, хотя он, конечно, этого заслуживает. Быть может восторженная критика, посвященная этому спектаклю, описание его композиционного построения и отдельных блестательных номеров, которые мы находим в воспоминаниях современников, вдохновят наших талантливых мастеров хореографии на создание хотя бы стилизованного спектакля на оригинальную музыку композиторов Э.-М.-Э. Дельдевеза и А.-Л. Минкуса “Пахита”.

В данном издании клавира “Grand pas” (муз. А.-Л. Минкуса) из балета “Пахита” имеется подробное описание его хореографического текста.

В приложении к “Grand pas” предлагается нотный материал четырнадцати вариаций, “Pas de trois”. Двенадцать вариаций и “Pas de trois” с описанием хореографического текста.

Весь музыкальный материал предлагаемого клавира, являющийся точной копией единственного существующего в России нотного изложения, собран мною с рукописных нот и печатается впервые, что представляет особенную ценность этого издания.

И в заключении я хочу сказать, что, соприкасаясь с историческими театриведческими материалами о развитии хореографического искусства прошлого, еще раз убеждаешься, каким прекрасным классическим наследием мы обладаем и как многое из этого уже забыто. Но очевидно, это забытое требует своего нового возрождения в творчестве корифеев балетного искусства.

*Заслуженный деятель искусств России,
профессор кафедры хореографии Российской
Академии Славянской культуры Г.Н. Прибылов.*



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА И КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ БАЛЕТА “ПАХИТА”

“ПАХИТА” – так кратко называют сегодня GRAND PAS на музыку Минкуса из одноименного балета Минкуса–Петипа. Сам балет дожил до начала 20-х годов XX века и теперь уже прочно забыт. Но у Grand pas судьба сложилась счастливо. Оно и по сей день украшает репертуар многих театров мира, оставаясь столь же любимым и популярным, как и столетие назад.

Нет наверно такой балерины, которая не мечтала бы о “Пахите”, да и солисткам всех рангов здесь есть где показать себя, для каждой припасено изысканное лакомство на этом пиршестве виртуозного и зажигательного танца.

Ценят “Пахиту” и зрители – за утонченную красоту зрелища и его жизнерадостный тон, за искрометность и стильную выдержанность танца, веселящего душу, как доброе старое вино.

Сохранив от старого балета лишь название, GRAND PAS продолжает жить на сцене Мариинского театра как самостоятельное произведение концертного плана. Его хореография “самодостаточна”, а структура безупречна в своей законченности при том, что открывает большие возможности именно для концертного исполнения. Вставные вариации, предшествующие вариации балерины, в зависимости от количества и индивидуальностей танцовщиц могут заменяться без ущерба для целого.

Концертность предопределена и музыкой Минкуса. Она создает атмосферу праздника, настраивая сердца танцовщиц и зрителей на волну безотчетной, неудержимой радости. И хотя мелодии Минкуса не назовешь оригинальными, хотя в его “испанизированной” сюите беззаботно чередуются ритмы мазурки и вальса, польки и канканы, партитура Grand pas обладает несомненным достоинством: она насквозь танцевальна или, как принято говорить, “дансантна”.

Минкус написал музыку к Пахите, находясь в зените своей театральной карьеры (1881 г.), будучи автором многих балетов, в том числе таких знаменитых, как “Дон Кихот” и “Баядерка”. Постоянный сотрудник Петипа, он досконально постиг стиль хореографа, его излюбленные композиционные приемы, его вкусовые предпочтения. Не потому ли музыка Grand pas так прочно спаяна с движениями танца, так чутко вторит мысли хореографа, 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.

Блестящий образец русского академизма, шедевр хореографии прошлого Grand pas могло бы занять почетное место в музее театральных раритетов, не будь оно столь современно. По технической сложности оно и сегодня доступно лишь балеринам экстра-класса. Уже само наличие в репертуаре той или иной труппы “Пахиты” свидетельствует о ее высочайшем профессионализме. Пережив столетний юбилей, Grand pas не стареет. Все так же силен в нем заряд энергии и оптимизма, а его художественные достоинства по-прежнему неподвластны времени.

И дело здесь не только в несравненном мастерстве Петипа. Наивно видеть в его творении лишь парад виртуозности и отточенный петербургский стиль. Инструментальная хореография “Grand pas” несет отпечаток личности Петипа, его творческой судьбы. В художественной плоти композиции, в ее поэтике скрыто артистическое кредо великого художника, “святая святых” его души. Чтобы убедиться в том, совершим небольшое путешествие в прошлое и начнем его с истоков петербургской карьеры Петипа, – ведь именно в “Пахите” он дебютировал как балетмейстер и танцовщик на русской сцене.

6 октября (по новому стилю) 1847 года афиша Санкт-Петербургского Большого театра гласила:

“ПАХИТА”

Пантомимный балет в трех действиях; соч. г.г. Фушера и Мазильера, поставленный на здешнюю сцену г.г. Фредериком и Петипа. Музыка соч. г. Дальдевеза, инструментована вся для оркестра г. Лядовым. Новый галоп его же сочинения.

Судя по этой афише, дебют двадцативосьмилетнего француза, прибывшего накануне в Петербург, был не вполне самостоятельным. Действительно, “Пахита” незадолго до того увидела свет рампы в Парижской Опере (1 апреля 1846 г.). Балет Жозефа Мазилье с Карлоттой Гризи в главной роли имел исключительный успех у парижан – законодателей европейских вкусов, а затем был также горячо принят в Лондоне. Практика переноса модных новинок на сцены разных городов и стран была в то время широко распространена. И все же выбор Петипа объяснялся не только гарантированным успехом “Пахиты”.

На премьере в Париже партнером Гризи выступил старший брат Мариуса, Люсьен Петипа, первый танцовщик Оперы. В его честь герой балета – молодой офицер, влюбленный в Пахиту, был даже назван Люсьеном. Мог ли устоять перед искущением помериться силами со счастливчиком-братьем не менее честолюбивый Мариус, тщетно пытавшийся пробиться на подмостки Оперы?

И еще одно обстоятельство несомненно повлияло на выбор Петипа. “Пахита” относилась к спектаклям “испанского стиля”. “Действие происходит в Сарагоссе и ее окрестностях”, – сообщалось в программе. К середине прошлого века Испания оставалась модной темой европейского балета. Интерес к ней вспыхнул в тридцатые годы,

отчасти подогретый нашумевшими гастролями в Париже испанских танцов Долорес Серраль и Мариано Кампруби (1834).

Экзотика и страсть испанских плясок, их неподражаемое благородство и красота, как нельзя лучше отвечали идеалам романтизма. Недаром три выдающиеся балерины эпохи обратили взоры к танцевальному искусству Испании. Театральной сенсацией стала “Качуча” Фанни Эльслер, вставленная ею в балет “Хромой бес” (1836). Огонь катучи воспламенил и “небесную” Марию Тальони, включившую в свой репертуар “испанский” балет “Гитана” (1838). Ее примеру последовала Карлотта Гризи, для которой была сочата “Пахита”. Земные, пылкие испанки и испанские цыганки заметно потеснили бесплотных духов в балетах близившегося к закату романтизма.

Русский балет в середине XIX века только начинал открывать для себя танцевальную культуру Испании. В этом смысле Петипа делал беспрогрышный ход, но руководили им не только соображения конъюнктуры. Он страстно любил испанские танцы, старательно их изучал и имел основания утверждать, что знает в них толк. Не зря в своих странствиях по миру Петипа на четыре года задержался в Испании. Итогом были балеты на испанскую тему – “Цветы Гренады”, “Жемчужина Севильи”, “Приключения дочери Мадрида”, “Отъезд на бой быков”, “Кармен и тореадор”. (Истоки балета предполагают, что последний мог быть навеян новеллой Пропперо Мериме, опубликованной в 1845 году – незадолго до появления балета Петипа). Свою приверженность Испании хореограф подтвердил и в дальнейшем – и множеством танцев, рассыпанных в его балетах, и – прежде всего – постановкой “Дон Кихота”, пережившего в редакции Александра Горского иные балетные воплощения великого романа и ныне числящегося среди самых популярных спектаклей.

С именем Мигеля Сервантеса Кааведра была непосредственно связана и “Пахита”. Его новелла “Цыганочка” послужила отправной точкой для лебреттиста Поля Фуше, позаимствовавшего у писателя образ главной героини и основные контуры сюжета. Пахита (в новелле – Пресьоза) – юная красавица и замечательная плясунья, похищенная в детстве цыганами (о чем она, разумеется, не знает), кочует по Испании с цыганским табором. В результате всяческих происшествий она обретает потерянных родственников – людей именитых и состоятельных, а с ними и жениха – давно влюбленного в нее молодого дворянина. Счастливым финалом истории становится свадьба.

В балете эта история обросла множеством новых подробностей, а главное – превратилась в заурядную мелодраму. Теперь героям благородным противостояли отъявленные негодяи. Влюбленных Пахиту и Люсьена разделяла пропасть социального неравенства (у Сервантеса это обстоятельство большого значения не имеет). Благополучная связь наступала по воле чистой случайности.

Но было и еще одно – принципиальное различие, касавшееся единой сути произведения. У Сервантеса через круговорот событий раскрываются нравы современной ему Испании, характеры людей разных сословий. Потому, наверное, его новеллы и называются “назидательными”. В балете действие было перенесено из

ИСПОЛНИТЕЛИ ПАРТИИ ЛЬЮСЬЕНА



H. Легат



C. Легат



M. Фокин



V. Никсинский

эпохи Возрождения во времена наполеоновских войн. Конфликт соответственно пролегал между представителями враждующих сторон: французским генералом графом д'Эрвильи – наместником захваченной наполеоновскими войсками провинции и ее губернатором – испанцем доном Лопеса де Мендоза. А поскольку авторами балета были французы, их симпатии, вопреки исторической справедливости, были отданы соотечественникам. Согласно такому повороту и Пахита из испанки превратилась во француженку. В итоге все добродетельные герои – старый генерал д'Эрвильи, его сын-офицер, графиня-бабушка и Пахита оказались в “стансе” французов, а Испанию в основном представляли злодеи – вероломный губернатор, замысливший погубить Люсьена, и добровольный исполнитель его плана “начальник цыганской труппы” Иниго.

Позволим себе, однако, усомниться в патриотическом рвении авторов. К середине века наполеоновская эпопея была уже перевернутой страницей истории и вряд ли она всерьез волновала и либреттиста, и хореографа. Первый воспользовался ею как фоном, сделав ставку на испытанные приемы мелодрамы. Второй нашел отличный повод для национального разнообразия танцев и зрелища. И тот и другой не слишком заботились о логике и правдоподобии действия.

Либретто, скроенное на скорую руку, пестрит смысловыми поспешностями. Возьмем, к примеру, фигуру губернатора. Мотивы его поступков и сами поступки находятся за гранью логики, хотя именно они являются пружиной всей интриги. Сначала дон Лопес затевает свадьбу Люсьена со своей сестрой, дабы упрочить политический союз с французами (правда, дает понять, что делает это против воли, поскольку “втайне питает к французам непримириимую национальную ненависть”). Однако, замстив интерес Люсьена к Пахите, тут же решает как можно скорее расстроить брак, да так, чтобы о союзе с французами не могло быть и речи. Логично было бы сыграть на чувствах Люсьена, потерявшего от любви голову, но губернатором движет иная логика – логика мелодраматического злодея, поэтому он хочет... убить Люсьена. Его орудием становится еще один отпетый негодяй – сгорающий от ревности Иниго. Он должен заманить Люсьена в западню с помощью ничего не подозревающей Пахиты, а затем расправиться с ними руками четырех (!) наемных бандитов, а чтобы жертва не сопротивлялась, напоить Люсьена “усыпительным” вином.

Конечно, грозный Иниго достиг бы цели и более простым способом, но тогда балет лишился бы самой захватывающей сцены, занявшей всю вторую картину. Впрочем, и тут было чему подивиться. Пахита почему-то приходила в дом ненавистного Иниго предаться мечтам о Люсьене, только чудом не увеличив количество жертв. Сюда же спешит, укрывшись плащом и маской, коварный губернатор: оговорить с Иниго план “операции” и загодя выдать вознаграждение. На самом деле сей странный визит понадобился для того, чтобы в finale Пахита – невольная свидетельница заговора – смогла разоблачить высокородного мерзавца.

Хватало здесь и чисто бытовых нелепиц. В доме бродяги Иниго стоял камин, да не простой, а с секретом, – за ним скрывалась подвижная стена с выходом наружу. Бандитам отчего-то хотелось про-

никнуть в дом столь изощренным способом. На самом деле это нужно было авторам, чтобы влюбленная парочка смогла ускользнуть в решающую минуту.

Примеры авторского произвола можно было бы приводить и дальше. Но здесь пора поставить точку и перейти... к защите со-здателей "Пахиты".

Их детище ничем особым не отличалось от большинства балетов той поры, когда условность, а то и явная искусственность сюжета была едва ли не нормой. Неправдоподобие ситуаций, излишний мелодраматизм отнюдь не мешали правде чувств героев. "Пахита" в этом смысле не была исключением.

При всей надуманности сюжетных ходов, действие балета обладало театральной заразительностью и порой не на шутку захватывало зрителей, при этом каждая его подробность оказывалась не только уместной, но совершеннюю необходимой. Именно эти подробности, даже сомнительные с позиции житейской логики, создавали драматическое напряжение, заставляли с сочувствием следить за судьбой молодых героев. Такой была вышеупомянутая сцена в доме Иниго, не уступающая лучшим образцам балетной режессы в спектаклях классиков хореографии – Добервала, Дилю, Перро.

Борьба героев достигла здесь предельной остроты, – ведь дело шло о жизни и смерти. Каждый поворот событий, казалось, приближал неминуемую катастрофу, несмотря на отчаянные попытки Пахиты предотвратить несчастье. Вот тут-то и проявлялся истинный характер несколько идеализированной балетной геройни: в ней обнаруживались и смелость, и находчивость, и дар актрисы.

Скрывая леденящий душу ужас, Пахита умудрялась предупредить возлюбленного о грозящей беде. Но опьяненный счастьем встречи Люсьен и думать не хотел ни о какой опасности.

Трагическое и смешное сплетались в тугой узел на протяжении всей картины. А как комично завершилась роль Иниго, попавшего в расставленную им "ловушку"! Хлебнув предназначенного для его жертвы вина (Пахита ловко подменила стаканы), злодей на радостях пускался в пляс, но тело вдруг переставало слушаться. Путаясь в собственных ногах, судорожно цепляясь за воздух, "танцов" едва успевал повалиться на стул и тут же засыпал с выражением крайнего изумления на лице.

Да, авторы балета здесь мастерски играли настроениями зрителей, давая наиграться всласть и исполнителям.

Париж был покорен "Пахитой" – и музыкой, и зрелищем, и танцами. Особое впечатление произвела финальная картина, где декораторы и хореограф воскресили пышное празднество времен Первой империи. Но львиная доля похвал досталась Карлотте Гризи, ее филигранной танцевальной технике и выразительной мимической игре. Верный трубадур балерины, известный поэт, драматург и критик Теофиль Готье посвящал ее "Пахите" строки, похожие на стихотворения в прозе: "Никогда еще столь маленькая ножка не носила столь гибкого тела, никогда еще кастаньеты не звучали так весело от ударов столь тонких пальцев. Как легко она движется, как ловко вырывается из объятий двух цыган – ее партнеров! Бедняги, они надеются обвить ее за талию или поцеловать у нее ручку! Она же ускользает от них словно уж, бросая через плечо лукавую

улыбку, и погоня возобновляется. Закончив танец, она, задыхаясь и трепеща, выхватывает тамбурин, чтобы собрать монеты, которые градом сыплются на нее со всех сторон”.

Подытоживая впечатления от премьеры, Готье заключал: “Балет этот, несколько мелодраматичный по теме, имел полный успех. Роскошные и причудливые костюмы стиля ампир, красота постановки и, сверх того, совершенное танцевальное искусство Карлотты определили удачу”¹.

С не меньшим энтузиазмом “Пахиту” принял Петербург. Петипа исполнил роль Люсъена и имел успех. В роли Иниго выступил Фредерик (“Пахита” была его бенефисным спектаклем). А вот как распределялись их балетмейстерские обязанности, сегодня сказать с точностью уже невозможно. И тем не менее есть основания предполагать, что большинство танцевальных номеров принадлежало Петипа. Ведь в отличие от Фредерика (настоящее имя Поль Фредерик Малавернь) – танцовщика Петербургского Большого театра Петипа имел солидный опыт балетмейстерской работы, и едва ли он упустил бы случай показать, на что способен, в своей первой постановке.

Общий план балета полностью соответствовал спектаклю Мазилье, совпадали в основном и названия танцев, но сама хореография по преимуществу была оригинальной. Петипа, по-видимому, оставил без изменений вторую – пантомимную картину и уделил особое внимание танцам первой и третьей. То были праздничные дивертины, прерываемые небольшими пантомимными сценами. Чередуя классические и характерные (народно-сценические) танцы, балетмейстер обдуманно распределил художественные эффекты.

Первый дивертизм разворачивался как представление цыганской труппы, которое устраивал губернатор в честь помолвки Люсъена. Фоном для танцев служил пейзаж Сарагоссы с горными массивами на горизонте.

Сначала шли два номера классического стиля – Solo Пахиты и Pas de trois (его исполняли две солистки и солист, тогда как у Мазилье танцевали три солистки, следовательно структура и рисунок композиции были совершенно иными). Затем – массовый характерный номер Pas de manteaux – танец с плащами. Шестнадцать пар исполнителей постепенно заполняли сцену, превращая ее в подобие пылающего костра. Алые полотнища, дружно вскинутые в воздух, то трепетали языками пламени, то опадали, закрученные “штопором”, то опоясывали огненными кольцами фигуры танцов. Темпераментный, в буквальном смысле слова “зажигательный” танец приводил зрителей в восторг. Но каково же было их изумление, когда обнаруживалось, что ловко орудовавшие плащами кавалеры – вовсе и не “кавалеры”, а переодетые в мужское платье женщины, чьи прелести подчеркивались обтягивающими трико и короткими колетами. Пикантный маскарад сообщал номеру привкус озорной шутки.

За характерным номером вновь наступал черед классики, но прежде разыгрывалась небольшая пантомима. Она позволяла зри-

¹ Цит. по.: Beaumont C. Complete book of ballets. L., 1951.

телям перевести дух после Pas de manteaux и, подготавливая следующий номер, двигала действие вперед.

... Жадный до денег Иниго, заметив, как щедро одарил Люсьен плясунью Пахиту, приказывал ей танцевать снова. Та отказывалась повиноваться, приводя своего хозяина в ярость. За девушку заступался Люсьен, да так горячо, что в Иниго просыпалась ревность и он пытался увести Пахиту. Но теперь, наперекор ему, "цыганка" хотела оставаться. Истинную причину красноречиво объясняло либретто: "Инстинктивное кокетливое чувство вызывает у Пахиты желание блеснуть во всей своей красе перед молодым человеком, с которым ее уже сближает взаимная симпатия... Она хочет отблагодарить своего покровителя единствено тем, что она может. Наполненная его присутствием, она танцует с восхитительным одушевлением. Молодой офицер влюбляется без памяти".

Поэзию зарождающегося чувства, особую значительность момента и должен был передать классический Pas de neuf – танец девяти, в котором Пахиту окружал ансамбль из шести цыганок и двух цыган. Нам остается только гадать, какой могла быть форма этого многофигурного танца, но очевидно, что четное количество участников ансамбля, группировавшегося вокруг балерины, диктовалось требованием композиционной симметрии, а необычное соотношение танцующих (и – добавим – весьма сложное для компоновки) – стремлением к оригинальности рисунков, их прихотливому разнообразию. Судя по образным задачам номера, в центре композиции все время находилась балерина. Партнеры – мужчины могли ее поддерживать то вместе, то поочередно, предлагая Люсьену, а вместе с ним и зрителям, полюбоваться красотой ее поз, гибкой игрой корпуса, изяществом и невесомостью движений в воздухе.

Примерно по такому же принципу строился дивертисмент последней картины. Бал в доме генерала д'Эрвилья открывали светские танцы – французский контраданс и гавот. Внезапно появлялся запоздавший на собственную помолвку Люсьен вместе... с Пахитой. Рассказав удивленным гостям о случившемся в доме Иниго, юноша предлагал руку и сердце своей спасительнице. Пахита отказывала ему, считая себя недостойной высокородного друга, но уже через несколько минут становилась его невестой. В эти минуты происходило нечто невероятное: в портрете офицера, висевшем на почетном месте, Пахита узнавала дорогой образ отца, который с младенчества хранила в медальоне. То был брат старого генерала, убитый бандитами, – тогда-то малютку-дочь и похитил Иниго. "Она принадлежала к этой семье по крови прежде, нежели сделалась достойной принадлежать к ней за свою преданность", – констатировало либретто. А пока счастливая невеста меняла скромный наряд цыганки на платье, приличествующее ее новому положению, бал продолжался.

Тридцать две маленькие воспитанницы театрального училища исполняли изящный Pas de fleurs – Танец цветов, покрывая сцену узорами живого ковра, словно брошенного к ногам новобрачных.

Люсьен и Пахита кружились в самозабвенном танце, не замечая устремленных на них взглядов. Номер так и называется: Valse pas de la folie – Безумный вальс. Что ж, им было от чего потерять голову после пережитых треволнений и внезапно обрушившегося счастья.

За бурным дуэтом следовал классический Pas de cinq – Танец пятери. Пять танцовщиц, “смывая” эмоциональную волну, поднятую героями, контрастно оттеняли их новый танец.

Пахита и Люсьен появлялись в костюмах испанцев, чтобы исполнить El Haleo de Cadix – Гадитанское халео. Отдавая предпочтение этому танцу и как балетмейстер, и как исполнитель, Петипа позволял себе известную дерзость. В спектакле Мазилье Пахита возвращалась “в костюме своей настоящей национальности” – то есть в платье француженки и исполняла виртуозное классическое соло. Француз Петипа считал несущественным и национальную принадлежность героини и национальную подоплеку балета. Ему были важней проблемы профессиональные – логика хореографического действия, многообразие танцевальных красок. Его решение имело свой резон: страсть и благородство испанского танца, как нельзя лучше отвечали и чувствам героев, и их аристократическому статусу.

Конец бала, а значит, и всего балета требовали эффектной точки. Для финального танца был выбран стремительный галоп, захвативший в свое круговоротение всех участников бала с Люсьеном и Пахитой во главе. “Музыка гремит, пары понеслись, – великолепный, очаровательный галоп, считая тут и музыку, и легких уланских офицеров, и оживленные глазки танцовщиц, – в полном разгаре, – восхищался рецензент премьеры. – Вот поэзия жизни, вот верх наслаждения, Магометов рай на земле, где вместо бесплотных гурий летят, как вихрь, поэтические головки, полные жизни, надежд и восторгов!”²

Главной героиней петербургской премьеры стала, как и в Париже, исполнительница роли Пахиты. На этот раз ею была замечательная русская балерина Елена Андреянова, чье искусство критики-соотечественники ставили столь же высоко, как искусство Карлотты Гризи.

Успех “Пахиты” превзошел все ожидания. По единодушному мнению театралов премьера, открывшая сезон 1847 года, возродила интерес к балету, заметно упавший в последнее время, после отъезда из России знаменитых гастролеров Марии и Филиппу Тальони. Удачу Петипа закрепила его следующая работа – возобновленный им в том же сезоне еще один балет Мазилье “Сатанилла” (вместе с отцом – балетмейстером Жаном-Антуаном Петипа). С тех пор русскому балету уже не грозил упадок, однако “Пахита” через несколько лет надолго выпала из репертуара, вытесненная спектаклями именитых европейских хореографов Жюля Перро и Артура Сен-Леона, поочередно возглавлявших петербургскую труппу.

Петипа вспомнил своего забытого “первенца” лишь три десятилетия спустя, в 1881 году, будучи единодержавным властителем императорского балета, автором множества спектаклей, среди которых были такие шедевры, как “Дочь фараона”, “Дон Кихот”, “Баядерка”. Поводом для возобновления “Пахиты” послужил бенефис Екатерины Вазем – виртуозной балерины строгого академического стиля, создательницы образа Никии в “Баядерке”. Выбор Петипа мог оказаться странным: “Пахита” с ее наивным и громоздким сю-

² В.Т. Театральная хроника. Санкт-Петербургские ведомости. 1847, № 228.

жетом явно устарела. К тому же главная роль требовала выразительной актерской игры, в чем Вазем сильна не была. Однако Петипа в успехе не сомневался, поскольку у него созрел свой план. Все танцы были поставлены заново (кроме Pas de manteaux), но главный сюрприз поджидал публику в самом finale. Вместо галопа здесь появилось классическое Grand pas на специально написанную музыку Минкуса. Крупноформатную, большую не только по значению (почти полчаса сценического времени!) композицию исполняли балерина, первый танцовщик, шесть солисток и восемь корифеек. А чтобы номер прозвучал с максимальной звонкостью, в дивертисмент были внесены ощутимые коррективы. Детский танец цветов заменила детская мазурка. “Безумный вальс” герои уступили влюбленной паре из толпы гостей. Ради новинки Петипа даже пожертвовал El Haleo, чтобы после сюиты бальных танцев начать Grand pas.

Расчет балетмейстера был безупречен. Мазурка и вальс подготавливали и вместе с тем выгодно оттеняли экспозицию (антре) Grand pas, которая строилась на движениях этих танцев, только переведенных в регистр высокой классики. Какой же блестательной должна была быть эта классика, чтобы перекрыть впечатления от прелестной детской мазурки (по требованию публики ее неизменно бисировали) и от “Безумного вальса”, имевшего если не безумный, то шумный успех! Петипа это удалось. Grand pas произвело в зрительном зале фурор. Балетмейстер одарил бенефициантку с щедростью поистине королевской: ее виртуозное мастерство он преподнес как бесценный бриллиант, украшенный дорогой оправой – великолепным ансамблем танцовщиц.

Но Петипа удалось и нечто большее. Grand pas стало кульминацией всего балета, преобразив образ центральной героини, а заодно смесяв все смысловые акценты. Мелодраматические перипетии судьбы Пахиты теперь выглядели лишь предисловием к главному. А главным для шестидесятичетырехлетнего маэстро была профессия звезды бродячей труппы, ее призвание танцовщицы. Он и награждал ее высшим счастьем артистки – мигом сценического триумфа, торжеством таланта.

Поэтому Петипа тактично “смикшировал” любовную линию, оставив Люсеньу лишь роль элегантного партнера балерины в ада-жио. Потому унифицировал антураж балерины, отбросив все мешающее чистоте стиля. Потому превратил свадебный бал в абстрактную хореографическую композицию с жесткой структурой. Потому, наконец, он сделал уличную плясунью Пахиту Балериной, введя ее в Grand pas, как в храм Классического танца.

Образ этой новой Пахиты и воплощался в самом ее танце – размашистых прыжках, дерзко менявших воздушные траектории, юрких пируэтах с крутой остановкой (антре); царственных позировках, патетических жестах (адажио); кантиленной пластике рук, “биссерной” технике пуантов, ликующих взлетах “вариация”. Апогеем партии становилась кода, где вихрь вращений возносил балерину к вершине мастерства, как бы подножием которой служили вариации лучших солисток труппы.

Профессиональный анализ показал бы, с какой неистощимой изобретательностью разработал Петипа лейтмотивы балеринской

партии в танце “четверок”, “восьмерок” и “двоек”, чтобы антураж, как множество зеркал, отразил центральный образ, окружив его сияющим ореолом. Но и самый неискушенный зритель оценит общую стройность композиции, соразмерность частей и пропорций при поразительном многообразии форм.

После прелестной картины “Оживленный сад” в “Корсаре” (1868), после гениальных “Теней” в “Баядерке” (1877) Grand pas явилось новым значительным опытом Петипа в сфере инструментальной хореографии, утверждавшей образно-поэтические возможности “чистого” танца. Возобновленная в 1881 году “Пахита” стала важной вехой на пути балетмейстера к вершинам его творчества, да и всего балетного театра XIX века – симфонизированным балетам на музыку Чайковского и Глазунова.

*Кандидат искусствоведения,
доцент Ольга Розанова.*



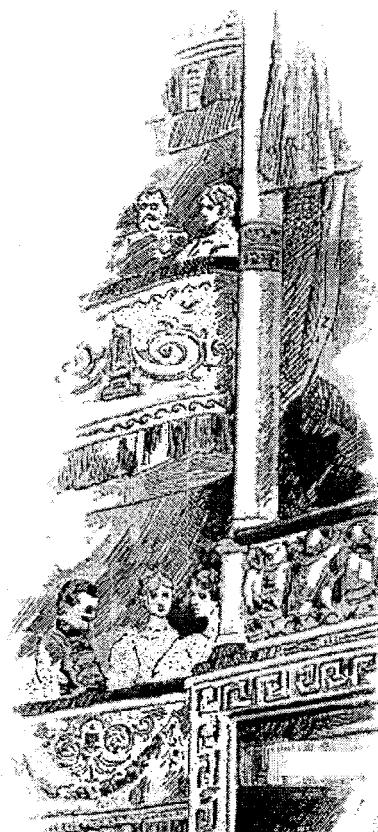
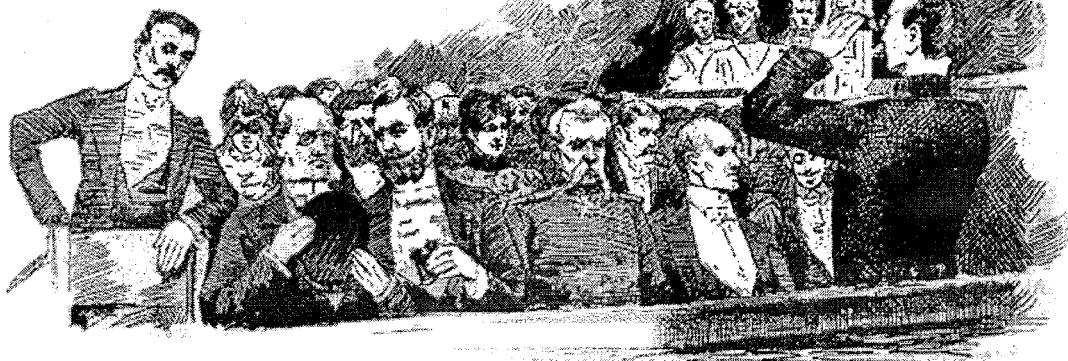
ЛИБРЕТТО БАЛЕТА “ПАХИТА”

*Пантомима – балет в трех действиях
сочинения Поля Фуше и Мазилье.
Муз. Дельдевеза и Минкуса.
Поставлен на сцену Мариусом Петипа. С.-Петербург.*

Действующие лица:

Пахита.
Иниго, начальник группы цыган.
Люсьен д'Эрвильи.
Граф д'Эрвильи, французский генерал, его отец.
Дон Лопез де Мендоза, губернатор провинции в Испании.
Дона Серафина, племянница Мендозы, невеста Люсьена.
Графиня, мать Люсьена.
Скульптор.
1 - 2 - 3 - 4 – цыгане.
Офицеры, дамы, кавалеры, крестьянки, крестьяне, цыгане,
цыганки.

Действие происходит в Сарагоссе и ее окрестностях.



ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Скульптор занят гравированием надписи на мраморном столе. Испанские крестьяне группами набрежно раскинулись на солнце. Является французский генерал в сопровождении губернатора испанской провинции и его сестры Серафины. Люсьен ведет под руку свою бабку. Генерал рассматривает надпись, гласящую следующее: “Памяти брата моего, Шарля д’Эрвины, убитого с женою и дочерью, 25 мая 1795 года”. Генерал вспоминает и рассказывает этот печальный эпизод одного из путешествий его по полуострову; благодаря победам Франции, он стал могуществен в Испании и желает, чтобы подпись эта была высечена на скале, в том самом месте, где погиб его брат под ударами бандитов. Люсьен и бабка его разделяют волнение графа. Губернатор отклоняет их от этих грустных замыслов, объявляя, что здесь в этот день готовится большой сельский праздник, и что по окончании его набожные намерения графа будут преведены в исполнение. Дон Лопез устраивает почетный прием в своей стране французской семье, в союз с которой он вступает: генерал берет сам руку донны Серафины и соединяет ее с рукой сына; донна Серафина согласна; но испанский губернатор дает понять, что этот политический брак, вынужденный завоеванием и против воли принятый им, далек еще до заключения. Губернатор питает втайне против французов ту непримиримую национальную ненависть, которая совершила столько отдельных убийств в течение этих войн Испании с Францией.

Бабка спрашивает потихоньку своего внука: любит ли он свою невесту?

– Нет, – отвечает он, – но все равно, я никого не люблю – мое сердце свободно.

– Любовь придет потом, – добавляет старушка.

Дон Лопез де Мендоза приглашает своих гостей воспользоваться прекрасным днем и осмотреть окрестности. Все удаляются.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Живая, веселая музыка возвещает приближение цыган; они спускаются с гор. Повозки, нагруженные поклажей, музыкальными инструментами и пр. подъезжают с долины. Странствующие плясуньи сулят веселье и успех на празднике.

Иниго, начальник труппы, окинув взглядом свой кордебалет, обнаруживает, что в нем недостает Пахиты, самой лучшей и самой красивой из его учениц.

Он приказывает вернуться за нею; но в эту минуту Пахита показывается на горе; ее печальные глаза бессознательно устремлены на букет, который она держит в руке. Она спускается с горы и оделяет своих подруг цветами.

Иниго сердится на замедление, его насилиу могут успокоить. Он приказывает всем готовиться к празднику. Все цыгане уходят в шатер.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Но он удерживает Пахиту. Оставшись с ней наедине, он объясняет ей, что, если б только она захотела, он – этот гордый, сердитый хозяин – сделается самым покорным рабом. Но Пахита предпочитает свою независимость, свою неволю унизительной любви, которую ей предлагают, и вместо ответа ускользает, бежит от Иниго и пляшет, как бы желая в этом упоении пляски забыться хотя бы на минуту от гнетущих неприятных мыслей. Иниго напрасно пытается остановить ее, вне себя он заносит на нее руку.

Молодая девушка сдерживает его взглядом, в котором сверкает негодование всей ее благородной натуры, и снова ускользает от него.

Иниго удаляется смущенный под непонятным для него обаянием, которое производит на него его невольница.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Пахита, оставшись одна, достает с груди портрет, который с детства при ней и который ей удалось сохранить. Портрет не определяет ни страны, ни происхождения того, кого изображает; с безграничной тоской взглядывается она в черты того, кому наверно обязана существованием, и мечтает при этом о радостях семейной жизни.

Она собирается уже идти к своим подругам, когда вдруг, оглянувшись на окружающий ее пейзаж, узнает в нем место, где произошла ужасная сцена, о которой память ее сохранила до сих пор одно лишь смутное воспоминание.

Да, это здесь, именно здесь видела она, как падал, умирая, офицер, который нес ее на руках и от которого вырвали ее чьи-то чужие, незнакомые руки... Но прибывающая со всех сторон толпа возвращает ее к печальной действительности.

Она входит в шатер, служащий убежищем для цыган.

СЦЕНА ПЯТАЯ

Сцена наполняется. Генерал, бабка, Серафина, губернатор возвращаются и заполняют подготовленные для них места. Цыгане выходят из шатра в праздничных костюмах.

Балет. По окончанию танцев Иниго приказывает Пахите собрать деньги. Он рассчитывает, что ее прелестное лицо сделает приступающих более великодушными. Пахита вынуждена повиноваться и обходит всех вокруг.

Проходя мимо Люсьена, она производит на него живое впечатление; но несмотря на щедрый подарок офицера, сбор не удовлетворяет жадного Иниго. Пахита должна протанцевать еще, чтобы собрать желаемую им сумму.

Печальная и расстроенная Пахита отказывается танцевать. Иниго приходит в ярость; но подбегает Люсьен и, защищая Пахиту, откладывает Иниго.

Затем он успокаивает молодую девушку и, любуясь ею, замечает странную прелесть ее физиономии: белизна ее кожи составляет контраст с бронзовыми лицами цыган. Он подводит Пахиту к своей бабке, которая, в свою очередь, изумлена и заинтересована этим странным контрастом.

Люсьен спрашивает у Иниго, кто эта молодая девушка. Иниго отвечает, что это его родственница.

“Ты лжешь, – готов, как будто, сказать ему офицер, – она не может быть тебе родней по крови”.

– Кто были ваши родители? Спрашивает он у девушки.

Та отвечает, что что у нее есть один только знак, одно указание – портрет, – и она ищет его, чтобы показать ему.

Но Иниго, догадавшись, к чему ведут эти расспросы, сумел ловко похитить медальон из кармана Пахиты.

Пахита опечалена, видя, что потеряла свое сокровище; она обвиняет Иниго. Люсьен хочет отдать приказание о его аресте; но родные его и губернатор вмешиваются. Люсьен требует от Иниго, чтобы тот не заставлял снова танцевать Пахиту.

Иниго ревнует и не желает уже этого сам. Но Пахита так осчастливлена высказанным к ней участием, что хочет отблагодарить своего покровителя единственным тем, что она может; инстинктивное, кокетливое чувство вызывает в ней желание блеснуть во всей своей красоте перед молодым человеком, с которым ее уже сближает взаимная симпатия. Иниго противится. Но губернатор, у которого свои планы, заставляет Иниго предоставить полную свободу молодой цыганке.

Наэлектризованная присутствием Люсьена, Пахита танцует с восхитительным воодушевлением. Молодой офицер влюбляется без памяти, а Мендоза с удовольствием наблюдает за возрастанием этой страсти; но все-таки он просит своих французских гостей не уезжать раньшс обеда, о котором докладывают слуги.

СЦЕНА ШЕСТАЯ

– Ты недоволен, конечно, этим офицером? – спрашивает губернатор Иниго, оставшись с ним вдвоем.

– Я его ненавижу!

– Ну, так если желаешь освободиться от него добрым ударом кинжала, – я обещаю тебе помилование.

– Как! Освободиться от него – от вашего будущего зятя?

– Потому-то я и беру твою сторону, что не хочу этой свадьбы.

– Но вы, по-видимому, помогали Пахите сблизиться с ним?

– Да потому что она должна быть невольным орудием нашей власти.

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Является Пахита... Мендоза идет отыскивать своих гостей; Иниго объявляет Пахите, что он намерен ехать обратно, и выходит, чтобы повернуть своих цыган.

СЦЕНА ВОСЬМАЯ

Лишь только Пахита осталась одна, на сцену выбегает Люсьен... Непобедимое влечение привело его к прекрасной цыганке. Он восхищается ее красотою и предлагает богато украшенный портфейль. Пахита отклоняет подарок.

Люсьен огорчен тем, что не знает, как лучше вознаградить такое бескорыстие, соединенное с чарующей красотой, в женщине ее происхождения.

Он хотел бы, по крайней мере, освободить Пахиту из-под власти жестокого и грубого Иниго; он обещает молодой девушке гораздо лучшую судьбу, если она пожелает последовать за ним...

Пахита снова отказывает; она чувствует, что способна поверить во всем Люсьену, но, зная, какое расстояние лежит между офицером и цыганкой, она знает также, что ее несчастье может только увеличить это расстояние... И остается непреклонной ко всем его мольбам. Он просит позволения искать ее и умоляет отдать ему ее букет – в залог надежды. Пахита отказывает. Люсьен в отчаянии уходит. Тогда Пахита чувствует, что не в силах так расстаться с ним... и бежит за ним, чтобы отдать ему эти желанные цветы.

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ

Но вместо Люсьена Пахита встречается лицом к лицу с ревнивым и хитрым Иниго... Он останавливает ее. Она предчувствует ловушку, опасность для Люсьена и радуется, что сумела устоять против обольщения.

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

Возвращается губернатор в сопровождении гостей. Иниго рассказывает ему о свидании между молодыми людьми, историю с букетом.

Губернатор задумывает план и объявляет об отъезде французского генерала. Делая вид, как будто оказывает ему самое глубокое почтение, он велит всем поселянам собраться и преподнести свои букеты этому доблестному союзнику Испании; но вместо того, чтобы бросить в корзину букет Пахиты – с доверчивостью отданной ею, он потихоньку передает его другой цыганке с тайным наказом.

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ

Генерал, старая бабка и Серафина собираются в путь. Люсьен готовится сопровождать их. Молодая цыганка подходит к нему и передает ему таинственно букет Пахиты; по ее словам, Пахита поручила ей передать ему.

Он расспрашивает цыганку и та обещает навести его на след Пахиты, которая живет недалеко.

Юноша в восторге и говорит родным, что вернется в город один верхом; ему советуют не запоздать, так как генерал в этот вечер дает бал, чтобы отпраздновать помолвку назначенной на завтра свадьбы. Люсьен обещает приехать вовремя и успокаивает свою бабушку, которая уже боится за него... закутываясь в плащ, поданный ему слугой, он по сто раз целует цветы, вернувшие ему надежду.

Крестьяне оживленно, весело окружают гостей губернатора, между тем как караван цыган с Иниго и Пахитой во главе, взбирается по излучинам скал. Люсьен спешит вслед за ним. Занавес опускается.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Пахита одна взволнованная; она вздыхает, вспоминая о прекрасном офицере, которого, конечно, никогда не увидит. В эту минуту снаружи слышен шум.

Она раскрывает ставни и с изумлением видит подходящего к дому замаскированного человека, закутанного в плащ. Она слышит, как входит он, и, подозревая здесь какую-то тайну, прячется за стенной шкафа.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Входит Иниго, вместе с замаскированным губернатором. Они только на несколько минут опередили жертву, попавшуюся в западню. Дон Лопез снимает маску и приказывает Иниго разить без пощады. Иниго не нуждается в этом приказании и показывает губернатору усыпительное вино, при помощи которого путник не в силах будет защищаться; он прячет это вино в шкаф, который запирает.

Пахита, присутствующая при этом заговоре, потрясена. Губернатор, уверенный в обещании, уходит, вручив Иниго кошелек, который тот не забыл потребовать.

Вслед за этим Иниго сзывает через окно четырех человек в помощь для долженствующего убийства. Он выдает им известную долю вознаграждения. Замыщенное убийство замышляется в полночь. Иниго прячет двоих из них за подвижной стеной камина, имеющей сообщение извне.

Тогда Пахита, жестами дающая понять, что заметила этот ужасный механизм, напрягает все силы, чтобы ускользнуть незамеченной, и во что бы то ни стало предупредить жертву. Она выходит из своей засады, скользит вдоль стены, но у самых дверей зацепляется за стул. Иниго оборачивается и бежит за нею. Горе Пахите, если она знает, что должно здесь произойти! Но Пахита уверяет, что она только что вошла и ничего не знает. Иниго успокаивается.

Один из его людей выходит через окно, за которым он должен занять свой пост, другой через дверь, где он стоит на страже. В эту минуту стучат. Нет более надежды!

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Является Люсьен. Его радость при виде Пахиты. Невыразимый ужас ее при виде, что эта жертва – Люсьен. Люсьен просит оказать ему гостеприимство на ночь. Иниго благодарит его за честь в самых униженных выражениях.

– Зачем вы здесь, хочет как бы сказать Пахита Люсьену. Вместо ответа Люсьен показывает ей букет, который он прячет под плащом, и который считает полученным от нее. Пахита отрицает это. Иниго приказывает Пахите прислуживать путешественнику. Тот отдает свою саблю Иниго, а плащ молодой девушке. Пахита набрасывает плащ на голову Иниго и знаками предупреждает в это время Люсьена о грозящей ему опасности.

Но тот, увлеченный своей любовью и полный доверия к стране, завоеванной им и его собратьями по оружию, не хочет верить этой опасности. Иниго с низкоклонничеством предлагает Люсьену поужинать и выходит сдлать все приготовления, уводя с собой и Пахиту, пытающуюся предостеречь Люсьена.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Оставшись сам с собою, Люсьен начинает действительно замечать нечто странное во всем, что происходит вокруг него. Он подходит к окну, окно заперто; двери тоже заперты двойным замком... Тогда он замечает, что сабля его спрятана... Он ищет средство для самообороны... но в это время слышит как кто-то подходит.

СЦЕНА ПЯТАЯ

Первой входит Пахита, несущая тарелки; за нею следом Иниго...

За ужином ему прислуживают... Затем Иниго готовится как будто бы уйти.

Пахита делает знак, чтобы Люсьен удержал его и не выпускал из виду. Люсьен приглашает Иниго ужинать с собою. Тот принимает приглашение с благодарностью и раболепием... Иниго наливает своему гостю вина из первой бутылки.

Пахита делает знак Люсьену, что он может пить и, прислуживая им обоим, похищает пистолеты из-за пояса Иниго и освобож-

дает их от зарядов. Иниго, к которому она ласкается, предлагает Люсьену посмотреть на ее пляску, и идет за кастаньетами Пахиты.

Влюбленные снова переговариваются знаками. В это время Иниго выливает остатки вина из первой бутылки в стакан Люсьена, тогда как его стакан еще полон...

Он ударяет себя по лбу, – как бы от блеснувшей ему внезапно идеи, и идет искать в шкафу лучшего вина для Люсьена. Пахита знаком дает последнему понять, что та бутылка приготовлена заранее. Иниго наливает из нее вина Люсьену и предлагает выпить вместе. Люсьен намерен уже отказаться...

Вдруг Пахита со страшным шумом роняет груду тарелок. Иниго оглядывается и в гневе встает, чтобы взглянуть сколько разбилось посуды, а Пахита тем временем переставляет стаканы. Иниго садится опять за стол, Люсьен, ловя его на собственном коварном замысле, иронически предлагает ему чокнуться с ним. Иниго пьет и, воображая, что хитро задуманный план удался, дает сигнал Пахите танцевать, и даже сам танцует с нею.

Танцуя, Пахита знаками показывает Люсьену число убийц и час, назначенный для нападения. Но Люсьен, увлеченный любовью, не думает об опасности, да и смерть не страшна ему подле возлюбленной. Он думает теперь только о том, как бы поймать поцелуй с уст Пахиты.

Пахита советует ему сделать вид, будто он засыпает. Люсьен повинуется. Иниго хохочет над соперником, который, по-видимому, теперь совсем в его руках; но в то же самое время у него самого раскрывается рот, слипаются глаза и постепенно все члены цепенеют, поддаваясь непреодолимому сну, который им овладевает. Он силился побороть это опасное состояние, расстегивает платье и роняет медальон, похищенный у Пахиты, которая и завладевает им. Иниго падает на стул, голова его склоняется на стол. Тогда Пахита предлагает Люсьену встать...

Бьет роковой час... Пахита в состоянии на конец, без помех передать ему все подробности грозящей беды. Люсьен схватывает пистолеты Иниго. Пахита с горестью объясняет ему, что, желая охранить его жизнь, она разрядила их. Люсьен в отчаянии, но, бегая по комнате, он находит свою саблю, припрятанную Иниго.

Теперь он может сражаться и дорогой ценой заставит купить свою жизнь. Но Пахита дает ему понять всю бесполезность обороны против четырех бандитов, вооруженных огнестрельным оружием.

Что же делать тогда? Бьет полночь... Внутренняя стена камина начинает поворачиваться... Новая мысль озаряет Пахиту! Да ниспошлет Господь, чтобы все эти козни бандитов послужили на благо жертвам. Они с Люсьеном прижимаются к стене, и стена в своем круговорождении увлекает влюбленных за собой, помогая в то же время двум цыганам проникнуть в комнату...

Двое других появляются тоже – один из окна, другой – из дверей; они с изумлением видят Иниго, одного и спящего. Они будят его, тряся изо всех сил.

Ярость и отчаяние Иниго, когда он видит, что жертвы его ускользнули.

Занавес падает.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Великолепная большая зала в доме французского коменданта в Сарагоссе. Мавританская архитектура с украшениями времени империи. Большой портрет офицеров на первом плане залы. Картина бала во вкусе эпохи.

Военные всех чинов, старые генералы, молодые гусары и про чие всевозможные великолепные мундиры империи.

Рядом с этими блестящими представителями наполеоновской армии, француженки в бальных костюмах придворных дам империи. Испанское дворянство в национальных костюмах.

При поднятии занавеса – французский контрданс и классический гавот.

Граф д'Эрвиль появляется со своей будущей невесткой и губернатором. Бабушка, сопровождающая их, удивляется, почему Люсьен не возвращается так долго. Отец успокаивает ее и просит не нарушать всеобщего веселья.

Прерванный кадриль опять возобновляется. Но бабушка, не видя своего Люсьена, тревожится все более, и граф начинает уже разделять ее беспокойство.

Вдруг толпа раздвигается – изумление: появляется Люсьен, ведя за собой Пахиту... Удивление графа и бабушки сменяется радостью, когда Люсьен рассказывает им, как он был окружен в эту ночь бандитами в уединенном доме. Сдержанная, затаенная ярость губернатора. Люсьен обязан своим спасением единственno только мужеству, преданности и любви молодой девушки.

Любви? Удивленно спрашивает генерал.

Да, любви ее, которую я разделяю, отвечает Люсьен. – Вся жизнь, мол, отныне принадлежит моей спасительнице!

Но Пахита отказывается от этого брака: она понимает, что она ему не ровня, что он выше ее... Для нее достаточно счастья сознания, что она спасла Люсьена...

Она хочет уйти. Люсьен удерживает ее: если она уйдет, он последует за нею...

Граф и бабушка стараются умерить пыл Люсьена ... Они будут всю жизнь благославлять ангела-хранителя их дитяти – но граф дал слово губернатору, который дает понять, что требует немедленно его выполнения.

Внезапно взгляд Пахиты падает на дона Лопеза де Мендоза, которого она до сих пор не заметила. – В ужасе она отступает и пальцем указывает на него!

Это он, один он, переодетый, замаскированный, задумал и заплатил за убийство!

Искреннее одушевление, с которым Пахита рассказывает это, убеждает всех в истине рассказа и смущает испанца. У него вырываются шпагу, – его уводят; сестра его удаляется вместе с ним. – Па-

хита остается в объятиях Люсьена и бабушки... Она все еще отказывается от своего счастья; но, пытаясь бежать, она встречается глазами с портретом, висящем на стене...

Она постепенно достает с груди свой медальон. Нет никакого сомнения – это одно и то же лицо в двух изображениях. Этот офицер – отец ее, дитя, которое похитили у него – она сама; Иниго вырвал ее из рук убийцы и держал при себе.

Племянница графа, она принадлежала к этой семье по крови прежде, нежели сделалась достойной принадлежать к ней за свою преданность.

Генерал обнимает Пахиту, с любовью называет ее своей дочерью. Бабушка уводит свою новую внучку, чтобы принарядить ее. Граф отдает приказание продолжать празднество.

Дивертисмент.

Пахита возвращается в костюме своей настоящей национальности и танцует PAS, в котором принимают участие все присутствующие на бале. Общий финал.

