

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И КАДРОВ**

Ю. А. БАХРУШИН

***ИСТОРИЯ
РУССКОГО
БАЛЕТА***

*Рекомендована Главным управлением
учебных заведений и кадров*

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР

*в качестве учебного пособия
для учащихся хореографических
и культурно-просветительных училищ*

**ТРУДЫ
МОСКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
МОСКВА - 1965**

*«...не зная прошлого, невозможно понять
подлинный смысл настоящего и цели будущего».*

М. ГОРЬКИЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Советский балет справедливо считается лучшим в мире. Общеизвестно, что наши артисты не имеют себе равных. Имя Улановой овеяно легендой. Советский кордебалет восхищает зарубежную публику своим совершенством. Методика хореографического образования в наших училищах привлекает большое внимание иностранных педагогов и широко заимствуется ими.

Гастроли советского балета за границей неизменно превращаются в триумфы. Зрители, независимо от их социального положения и политических взглядов, восторженно аплодируют искусству наших артистов. Эта мировая слава была завоевана в необычайно короткий срок.

Советский балет родился в те трудные годы, когда Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало первому в мире государству рабочих и крестьян. Но не все сразу сумели понять величие свершившегося и правильно определить свое место в новом обществе. Часть интеллигенции, в том числе и деятели балета, была в состоянии полной растерянности. В этот момент прозвучали слова В. И. Ленина на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 года.

Говоря о пролетарской культуре, великий вождь революции указывал: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру-без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все оплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹.

Эти слова Ленина с предельной ясностью указывали путь, по которому должна была развиваться пролетарская культура.

Спустя год народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, выступая на юбилее народной артистки РСФСР Е. В. Гельцер, заявил: «Нам нужно старое искусство не только потому, что оно само по себе ценно, приятно, эстетично, совершенно, это нам нужно потому, что от этого светоча

¹ В.И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 262.

зажигаются новые свечи»¹. Заканчивая свое выступление, Луначарский сказал: «Может ли балет быть отменен в России? Никогда. Но нам нужно иметь не дилетантский балет, а такой, который был бы достижением величайшего из владык-трудового народа»².

Путь советского балета - преемственность и переосмысление классического наследия - был точно определен.

Русский балет за долгие годы своего существования выработал замечательные национальные традиции, связанные с народным художественным пониманием совершенства танцевального искусства. Эти традиции передавались из поколения в поколение в течение почти двухсот лет. После Октября деятелям балета надлежало строить балет советский, который должен был развивать и углублять прогрессивные достижения русского танцевального искусства, крепить его связь с народом, нести в массы передовую идеологию.

До Великой Октябрьской социалистической революции все печатные труды по истории русского балета принадлежали в основном авторам, которые либо усердно занимались изучением творчества иностранных балетных деятелей, работавших в России, либо посвящали свои исследования петербургскому балетному театру, полностью игнорируя Москву и провинцию. Танцевальное искусство рассматривалось ими в отрыве от общего развития отечественной культуры; при этом обычно отрицалась национальная основа русского балета. Один из первых русских «историков» балета К. А. Скальковский, например, откровенно утверждал, что «наш балет считается русским... но он остался в узко-подражательных рамках: и балетмейстеры, и репертуар, и школа - все в нем заимствованное, и создание чисто русского балета еще впереди»³.

Наиболее ценные из подобных трудов либо являются добросовестными, но засоренными ненужными подробностями хрониками (А. А. Плещеев. «Наш балет»), либо грешат эстетскими установками (В. Я. Светлов. «Современный балет»). Но и эти работы ни в какой мере не отражают истории развития русского балета в целом.

К сожалению, до настоящего времени балетоведение окончательно не изжило порочную практику прошлого рассматривать балетное искусство вне связи со всей русской национальной культурой. Характерно, что среди книг по балету, вышедших в свет после Октябрьской революции, лишь немногие посвящены русским мастерам хореографии, но и в них не показан процесс становления отечественного балета, не сделано хоть каких-либо общих выводов.

Предлагаемое учебное пособие и является попыткой в какой-то степени заполнить этот пробел. Оно предназначено для учащихся хореографических и культурно-просветительных училищ. Цель его--помочь учащимся ясно представить себе исторический путь развития русского балета, его борьбу за

¹ «Культура театра», 1921, № 4, стр. 56.

² Там же, стр. 57.

³ К. А. Скальковский. В театральном мире. СПб, тип А. Суворина, 1899, стр. 111.

прогрессивную направленность, самобытность и реализм, его связь с хореографическими культурами других стран.

Будут рассмотрены также причины подъема и спада национального балетного искусства, творческий путь замечательных русских мастеров хореографии - балетмейстеров и исполнителей,- история создания наиболее значительных балетных спектаклей.

Читатель найдет в этой книге целый ряд впервые публикуемых архивных документов и портретов деятелей балета.

Курс дореволюционного русского балета делится на следующие периоды: первый-с момента возникновения танцевального искусства до окончательного установления сюжетного балета, второй - от начала формирования русского национального балета до Великой Октябрьской социалистической революции.

Автор далек от мысли, что его книга разрешит все спорные вопросы, связанные с историей русского балета. Эта цель может быть достигнута только долговременными объединенными усилиями советских балетоведов.

В заключение автор считает своим долгом выразить искреннюю признательность всем лицам и учреждениям, своими советами и трудами помогавшим ему в данной работе, и в первую очередь сотрудникам Методического кабинета Московского академического хореографического училища ГАБТа СССР, Государственного центрального театрального музея имени А. Бахрушина, Государственной исторической библиотеки и Государственной центральной театральной библиотеки, а также персонально М. И. Асташеву, М. В. Васильевой, Н. Д. Волкову, Ю. А. Дмитриеву, Р. В. Захарову, А. А. Ильину, В. М. Красовской, З. В. Литошко, В. В. Макарову, А. Г. Мовшензону, Ю. О. Слонимскому, С. М. Флоринокому, Н. О. Эльяшу, пани Я. Пуделек (Варшава), г-же Джоан Лоусон и г-ну Айвору Гесту (Лондон).

ГЛАВА I. ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА

Выражение эмоциональных переживаний различными движениями тела зародилось еще на заре человечества. Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску, которая и является одним из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Пляска же, развиваясь и видоизменяясь, послужила основой для создания особого вида театрального искусства - балета.

Точно установить время появления плясок в России довольно трудно. Однако можно предположить, что они возникли еще в Антском государстве (территория современной Украины).

К 500-м годам нашей эры народы, населявшие современную территорию России, уже обладали своим танцевальным искусством. Естественно, народные пляски тех отдаленных времен не дошли до нас в своем первоначальном виде. С годами, в связи с усовершенствованием приемов труда, переменами в общественных отношениях, они подверглись значительным изменениям, а частично и вовсе исчезли.

Древнейшим видом русских народных плясок являются пляски-игры, отображающие трудовые процессы. Сначала они исполнялись в строгом соответствии со временем проведения тех или иных сельскохозяйственных работ. Параллельно с темой труда в них раскрывалась и любовная тема.

В качестве примера можно привести пляску-игру «А мы просо сеяли, сеяли», где исполнители, разделенные на две группы, ведут друг с другом вокально-танцевальный диалог. Построенная в основном на отображении процесса сеяния проса, игра включает и мотивы выбора и похищения невесты. Такой же характер носит и пляска-игра «Яр хмель», посвященная сбору хмеля, а затем варке из него пива. Здесь также тема труда переплетается с любовной темой. В этой игре ведущая вокально-танцевальная роль принадлежит хору, исполняющему песни, а драматически-танцевальная - солистам. Пляска-игра «Ленок», рассказывающая о сеянии, сборе, треплении льна и выделке из него полотна, тоже всецело относится к пляскам, связанным с трудовыми процессами. Общепринятая форма этих плясок изобилует многочисленными местными вариантами и дополнениями как в отношении текста, так и в отношении действия.

К древнейшим пляскам относятся также охотничьи. В Центральной России, где основным занятием населения было хлебопашество, они не имели особого распространения и до наших дней не дошли. Зато у некоторых народов, населяющих север нашей страны, они еще сохранились. Это пляска моржа у чукчей и ненцев, пляска медведя у ханты, манси и айнов и т. п. Пляски эти, копирующие движения и повадки зверей и птиц, обычно исполняются до и после охоты.

В древние времена появился и религиозный культовый танец. Первобытный человек, желая объяснить непонятные ему явления природы,

приписывал их возникновение воле таинственных высших существ - божеств. Чтобы добиться благоприятных условий для своего труда, юловек стал всячески убаглотворять богов особыми магическими действиями - обрядами. С возникновением религиозного культа возник и культовый танец. В связи с тем что на заре цивилизации отдельные периоды солнцееоборота имели первостепенное значение в жизни народа, все посвященные солнцу торжества отличались особой пышностью и сопровождались многочисленными танцами.

При распространении на Руси христианства древние языческие празднества не исчезли окончательно, а приспособились к новой религии и частично дошли до наших дней. Благодаря традиционной форме проведения этих празднеств связанные с ними пляски в какой-то мере еще сохранили :вой первоначальный вид.

Ежегодно отмечаемые во времена язычества дни равноденствия, зимнего и летнего противостояния продолжали оправляться и после принятия христианства. До сих пор в троеицын день в ряде местностей нашей страны девушки водят хоровод вокруг березки, украшенной лентами. Понине еще сохранился в народе обычай на святки, в период зимнего противостояния, рядиться в традиционные костюмы зверей и исполнять гротесковые танцы. Обряд проводов масленицы, связанный с весенним равноденствием, прыганье через костры, пуск венков по реке и вождение хороводов в день Ивана Купалы (время летнего противостояния)-все это отголоски языческого культа.

Древнейшим русским народным танцем культового происхождения является хоровод. На определенных ступенях развития он встречается всех народов.

Хоровод - массовый танец, исполнение которого сопровождается хоровой песней, раньше посвящавшейся солнцу. Своим рисунком олицетворяя солнце, хоровод обычно движется по кругу слева направо. Как правило, он водится девушками и парнями, держащими друг друга за руки, и имеет форму кольца. Но иногда он движется вокруг деревни цепочкой, от избы. *избе* (по пути к нему присоединяются все новые и новые участники, которые, однако, пройдя круг и дойдя до своей избы, отстают) и заканчивается у той избы, у которой начался, то есть замыкает круг. В некоторых местностях хоровод, начавшись на вечерней заре и оканчиваясь на восходе солнца, охватывает несколько деревень.

Борьба племен между собой привела к столкновениям между ними и вызвала появление военных плясок. Участие в них означало согласие идти в поход. Русские военные пляски не дошли до наших дней, но на Украине все еще исполняется пляска запорожских казаков «Гопак», а в Грузии-воинский танец «Хоруми», являющиеся характерными образцами танцевального творчества этого рода.

Само собой разумеется, что теперь все эти пляски-игры, культовые и военные пляски потеряли свое первоначальное значение и превратились там, где они исполняются, в обычные бытовые.

К народным пляскам принадлежат также обрядовые и бытовые, особенно широко представленные в свадебном гулянье. Пляской сопровождается вся

свадьба. Во время брачного пира пляшут женщины из хора, заменяющего оркестр; пляшут подгулявшие гости, в особенности старики и старухи; пляшет под окнами горницы деревенская молодежь, выпрашивая свадебные гостинцы; пляшут свахи, и в последний раз пляшут молодые в кругу своих товарищей и подруг, с которыми они прощаются вечером, на второй день свадьбы.

Русские народные пляски подразделяются на сольные и массовые. К массовым относятся пляски-игры, хороводы, а также всевозможные виды кадрилей, ланцы, тестеры и т. д.

Сольные русские народные пляски в основном делятся на три вида: перепляс, парная и импровизационно-изобразительная пляски.

Перепляс обычно исполняется мужчинами и является танцевальным соревнованием. После того как начавший пляску танцор проделает несколько виртуозных колен, его сменяет другой, стремящийся выполнить колена посложнее. Вслед за этим в пляс опять включается первый, снова усложняя движения. Так продолжается до тех пор, пока один из участников не победит другого. После этого из числа зрителей выступает либо новый танцовщик, начинающий соревнование с победителем, либо другая пара оспаривающих первенство друг у друга. Перепляс рассматривается народом как поединок и исполняется с соблюдением нарочитой серьезности. Шуточные частушки, которые поет в это время хор, стремятся рассмешить пляшущих. Если исполнители засмеялись, то они выходят из круга. Виртуозность мужской пляски достигает здесь очень высокого уровня; вся пляска требует большого мастерства и изобретательности.

Парная пляска исполняется одновременно девушкой и парнем или супругами на второй день празднования свадьбы и состоит в том, что пляшущая «завлекает» своего партнера грациозными и кокетливыми движениями, а тот в свою очередь стремится покорить ее лихостью и удалством. Эта пляска, изобилующая импровизационными моментами, отличается яркой мимикой и большой выразительностью. Сопровождается она плясовой песней или игрой на народных инструментах.

Одиночная импровизационно-изобразительная пляска, обычно исполняемая девушкой, требует богатой творческой фантазии, высокоразвитой выразительности и тонкого художественного вкуса. Как правило, хор поет песню, повествующую о думах и судьбе девушки, а танцующая передает ее переживания. При этом пляска должна быть не иллюстрацией песни, выражением внутренних ощущений исполнительницы.

Блестящее описание такой пляски, которая под силу лишь особо одаренным художникам из народа, встречается у М. Горького в его «Детстве». мужчины никогда не исполняют импровизационно-изобразительной пляски, и их одиночные выступления являются в основном демонстрацией техники и виртуозности, олицетворяющих смелость и отвагу.

Момент импровизации, свойственный всем видам народного танца, не носит характера произвольного изменения традиционных общепринятых движений - «ходов», а связан исключительно с их новым сочетанием, выразительностью исполнения и расцветиванием пляски разнообразными

орнаментами. Со временем под влиянием изменяющихся бытовых условий некоторые импровизационные моменты отмирают, становясь формальными, другие же приобретают силу канона. Например, в украинской пляске девушка раньше придерживала рукой бусы на груди. Во многих местностях усы ныне отсутствуют, а положение руки еще сохранилось. Нередко >вые движения появляются в народной пляске) благодаря общению взаимосвязи со смежными танцевальными культурами. Часть из них в последствии становится каноническими.

Каноничность некоторых ходов русской пляски подтверждается древний русской иконописью. На иконах, где изображены танцы (житие Иоанна предтечи или Марии Магдалины, притча о блудном сыне), независимо от его, относится ли икона к XII или к XVII веку, танцующие исполняют движения, в которых легко найти характерные черты дошедшей до нас веской пляски.

Народная пляска, бережно сохраняя национальные традиции, все время находится в состоянии развития, связанного с особой одаренностью веского народа в этом виде искусства. Разнохарактерность мужской и женой народной пляски - героика первой и лиричность второй - исключает [постороннее ее развитие, а большие художники из народа, существующие поныне, постоянно ее обогащают и поднимают на новые ступени совершенства.

Еще в древние времена славянские народы славились своим высокоразвитым искусством танца, хорошо известным их соседям. В X веке нашей эры в Византии, самом могущественном государстве того периода, славяне, как исполнители песен и плясок, входили отдельной самостоятельной группой в придворный штат императора.

Народный былинный эпос сохранил много описаний древних русских плясок, причем сказители с исключительной яркостью передали манеру исполнения танца - «выходку», присущую отдельным лицам в зависимости от их пола и социального положения (например, былина о Садко).

В отличие от большинства западноевропейских государств, где народная пляска, попадая в среду правящих классов, обычно подвергалась полному видоизменению, в России до начала XVIII века она повсюду сохраняла свой основной рисунок, отличаясь лишь манерой исполнения.

Эстетические установки русской народной пляски, выработанные веками, явились фундаментом для создания русского национального танцевального искусства. По существу эти установки сводятся к пяти основным положениям.

Все виды сольных плясок, а также пляски-игры, охотничьи и военные пляски предусматривали обязательное наличие в них содержания, то есть драматургической основы. Зачастую эта основа была очень примитивна, как например в переплясе, но имела она везде; Пляска ради пляски, демонстрирующая одну технику, отвергалась русским народом.

Содержание, лежащее в основе любой пляски, должно было быть донесено до зрителя в реалистической форме. Условность или символичность пантомимы или пляски не принималась зрителями.

Народ не безразлично относился к технике пляски, а, наоборот, высоко ее ценил и требовал от танцующих мастерского исполнения. Однако техника

должна была являться не самоцелью, а средством наиболее убедительной передачи содержания пляски.

Механическое исполнение пляски не признавалось зрителями, которые высоко ставили индивидуальность танцующего, называемую «выходкой».

Наконец, одно из главных требований русского народа к танцевальному искусству - выразительность исполнения, которое считалось совершенным лишь в том случае, если каждое движение в пляске было понятно и доходило до зрителей.

Таким образом, наличие содержания, реалистическая форма его отражения, индивидуальность и выразительность исполнения, а также высокая техника пляски являлись теми установками, да которых строилась и развивалась русская национальная танцевальная культура.

ГЛАВА II. ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Каждое событие в жизни народа-свадьба, рождение младенца, похороны человека - сопровождалось пляской. При этом свадьба была наиболее богатым танцами семейным торжеством.

Порядок проведения свадебных торжеств в деревне отличался строгим соблюдением старинных традиций. Это обстоятельство требовало присутствия на свадьбе лица, хорошо знающего все тонкости обряда и способного руководить точным его выполнением. Таким распорядителем являлся дружко-большой (то есть главный), от искусства которого зависел успех свадебного гулянья и который должен был быть и песенником, и музыкантом, и острословом, и поэтом, и плясуном. Опытный дружко-большой очень ценился в народе, и его зачастую приглашали на свадьбу из отдаленной деревни. Он пользовался всеми свадебными угощениями и помимо этого вознаграждался за свою работу подарками и даже деньгами. Иными словами, исполнитель обязанностей дружки-большого, как получающий оплату за свой труд, являлся уже полупрофессионалом. Отсюда был лишь один шаг до появления профессионального исполнителя - скомороха. А профессионализация в свою очередь предreshала возникновение театрального представления и сценического танца.

Скоморошество зародилось на Руси в VIII--IX веках. В то время народ считал, что скоморохам присущ особый дар, и рассматривал их как существа, отмеченные богами, а само искусство - как служение божеству. В былинном эпосе скоморох именуется «вещим» и «святым». Впоследствии, после крещения Руси, изображение скоморохов, по старой памяти, иногда помещалось в притворе христианского храма (Софийский собор в Киеве), а некоторые из них были причислены к православным святым.

На заре своей профессиональной деятельности скоморох был синтетическим исполнителем, мастером на все руки. Но по мере развития искусство скоморохов на Руси стало делиться на жанры. Так возникли отдельные группы: бахарей и сказителей (сочинителей и рассказчиков сказок и былин), музыкантов и гудошников (представителей инструментального искусства), медвежатников (дрессировщиков зверей), певцов (авторов и исполнителей песен), плясунов и, наконец, глумотворцев (носителей сатирического жанра).

Подобная специализация вызвала образование коллективов скоморохов - «ватаг», в которые входили представители разнообразных жанров. Эти «ватаги» и стали давать сценические представления, носившие название позорищ.

Во времена Киевской Руси скоморошество достигает большого расцвета. Былины повествуют о присутствии скоморохов всех жанров на пирах киевского

князя Владимира, где они выступали как носители чисто национального искусства. Стенная роспись входа в Софийский собор в Киеве свидетельствует о том, что эти выступления носили форму представления, в котором танец занимал значительное место. На росписи изображена примитивная сценическая установка в занавесом. Костюмы скоморохов, так же как и музыкальные инструменты, возможно, византийского происхождения. Однако пляски, безусловно, русские. В этом убеждают нас позы танцующих-двое музыкантов идут «ползунком», а передняя пара исполняет дуэтный танец: один скоморох, переодетый женщиной, пляшет с платочком, другой - идет вприсядку. Эти танцевальные ходы очень характерны именно для русской пляски.

Русское танцевальное искусство в тот период находилось на достаточно высоком уровне и, несомненно, обещало будущий, еще более пышный расцвет. Однако нашествие татар, которому подверглась в XIII веке Русь, на два с половиной столетия затормозило поступательное движение отечественной культуры.

Постепенное объединение Руси вокруг Москвы и, наконец, окончательное свержение татарского владычества в конце XV века возродили страну и открыли путь для дальнейшего развития русского искусства.

За это время значительно изменился быт правящих классов. Так, в частности, была отделена женская половина боярских хором от мужской. Это послужило поводом для возникновения нового явления в профессиональном танце. Раньше плясунами были только мужчины. Теперь же запрет женщинам принимать у себя мужчин и их естественное желание развлекаться вызвали появление и профессиональных танцовщиц. Летопись сообщает, что в Москве в начале XVI века при торжественном выходе матери Ивана Грозного, великой княгини Елены, на свадьбу ее шурина «перед нею шли плясоицы».

В XVI веке иностранцы получили широкий доступ в Москву. С этого времени в танцевальных представлениях начинает фигурировать маска («машкара»), завезенная, по-видимому, венецианцами¹. До этого при святочных играх употреблялись хари - маски, изображающие животных, - и личины, изменявшие лицо человека, - мочальная борода, парик из пакли

Слово «позорище» на древнеславянском языке означало зрелище. В некоторых славянских странах оно живет и поныне. В Чехословакии, например, любой театральный спектакль называется позорищем и т. п. Как хари, так и личины стремились реально подражать природе, иноземная же маска носила условный, карикатурный характер.

В своей борьбе с последними крупными феодалами за утверждение абсолютной монархии Иван Грозный пользовался и сатирическим искусством скоморохов. На своих пирах он лично принимал участие в их выступлениях, которые вызвали особенное возмущение со стороны старой феодальной боярской верхушки. Князь Курбский упрекал царя в своих письмах в том, что он, «упившись начал со скоморохами в машкарах плясать и сущие пирующие с

¹ Греческое наименование маски словом «просопон» не было известно на Руси.

ним»¹. Упоминание о «машкарах» позволяет предположить конкретную направленность этих выступлений против определенных лиц.

Однако из этого не следует, что представители русской знати того времени не любили танцев. Правда, семейное боярство считало участие в них унижительным для своего достоинства; оно придерживалось мнения, что можно «забавляться кривлянием шута, а не сам быть шутом для забавы другого»². Но участие в плясках боярской молодежи не осуждалось.

В книге иностранного путешественника Адама Олеария, посетившего Московское государство в 30-х годах XVII века, имеется рисунок, изображающий танцевальное представление скоморохов! в Ладого. Скоморохи одеты в ферязи, то есть в костюм, характерный для государственных чиновников; на их лицах-маски. Наличие масок и костюмы исполнителей говорят о сатирическом характере представления и свидетельствуют об усложнении его оформления. Описывая подобные зрелища, иностранцы обычно отмечали, что это были «срамные» пляски с «нелепыми телодвижениями»³. Такое определение объясняется тем, что иноземцы, не знавшие ни русского языка, ни русского быта, были не в состоянии понять смысл зрелища и передавали лишь внешнее впечатление о том, что они видели.

В середине XVII века началась решительная борьба церкви с царем за верховную власть в государстве. Сначала перевес оказался на стороне церкви, возглавляемой энергичным и властным церковным феодалом патриархом Никоном. Но в ходе борьбы царь, опираясь на служилое дворянство, среднее духовенство и купечество, окончательно утвердил свое главенствующее положение в стране, лишил Никона патриаршего сана и сослал его в далекий монастырь.

Вначале этой борьбы Никон стремился подчинить своей власти широкие народные массы и превратить Россию в один сплошной монастырь. Он проводил идею греховности всего светского. Были наложены строгие запреты на исполнение народных песен; на свадьбе, даже царской, допускались лишь духовные песнопения. Скоморохи подвергались небывалым гонениям. Их представления строжайше запрещались, музыкальные инструменты, маски, костюмы предавались сожжению. В случаях ослушания скоморохов били батогами, рвали им ноздри и ссылали а «окраинные земли».

Появившаяся в те годы светская литература, в основном выходившая из-под пера авторов духовного звания, кровно заинтересованных в усилении авторитета церкви, всемерно поддерживала мероприятия Никона и также нападала на увеселения. Так, в одной повести рассказывалось о девушке, любившей плясать и похищенной за это во сне бесами. Священники в своих проповедях всячески осуждали пляски, утверждая, что «пляшущебо жена - любодейница дьявола, супруга ада, невеста сатанина» и что «многовертимое плясание... во дно адово влечет»⁴.

¹ А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. СПб, тип. Э. Арнгольда, 1889, стр. 15.

² Там же, стр. 169.

³ Адам Олеарий. Подробное описание путешествия в Московию. СПб, изд. А. Суворина, 1870, стр. 26.

⁴ А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. СПб, тип. Э. Арнгольда, 1889, стр. 164.

Одновременно и светская власть ополчилась на скоморохов. Однако причина этого была другая. В царствование Алексея Михайловича обострились классовые противоречия. Начались народные восстания и мятежи, нередко принимавшие устрашающие для правительства размеры. Эти волнения беспокоили власть, а расследование таких событий часто обнаруживало деятельное участие в них скоморохов. Пользуясь своей близостью к широким массам народа и своим положением увеселителей, перед которыми все двери были открыты, скоморохи помогали восставшим, действуя как лазутчики, осведомители и распространители воззваний организаторов народных мятежей-«подметных» и «прелестных» писем. Все это делало скоморохов опасными для правительства.

Падение Никона и ослабление гнета церкви не возродили скоморошества в его былой форме, так как его основы были уже подорваны и оно начало изживать себя. Причиной этого явились централизация власти, увеличение значения городов и обострение классовых противоречий. С одной стороны, наблюдался быстрый рост благосостояния родовитого боярства, служилого дворянства и городского купечества, окружавших царя, а с другой - катастрофическое ухудшение положения угнетаемых народных масс. Народ оказался уже не в состоянии материально поддерживать носителей своего национального исполнительского искусства, а правящие классы тяготели к более изысканным развлечениям. Скоморошество возродилось только в XVIII веке, приняв новую форму ярмарочного театра, балагана.

За многовековой период своего существования скоморохи внесли большой вклад в историю развития русской танцевальной культуры. Профессионализация народной пляски способствовала ее быстрейшему совершенствованию, а преемственность этого искусства обеспечивала сохранение национальных эстетических установок. Деление профессиональных танцев на мужской и женский, из которых первый требовал виртуозности и темперамента; а второй - изящества и мягкости, соответствовало традициям народного искусства. Сатирическая злободневность выступлений скоморохов связывала их танцевальные представления с действительностью а неослабевающая борьба с господствующими классами за интересы угнетенных народных масс свидетельствовала о прогрессивной направленности их творчества.

Искусство профессиональных русских плясунов и плясиц имело впоследствии решающее значение для развития русского балета; оно указывало ему единственно правильный путь национального самоопределения. Только строгое соблюдение художественных требований народа к танцу и сохранение различий в исполнении мужского и женского танцев, только непосредственная близость и тесная связь танцевального искусства с жизнью широких народных масс обеспечили русскому балету подлинный расцвет и способствовали отражению в хореографии передовых идей современности.

ГЛАВА III. ПОЯВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦА В РОССИИ

Возникшие еще в XVI столетии связи Московского государства с Западной Европой в XVII веке значительно оживились. В Россию стали проникать не только необходимые зарубежные товары, но и предметы роскоши. Жизнь двора и боярской знати постепенно изменялась. Однако иноземные увеселения прививались медленно.

В 1629 году в Москве появился первый профессиональный представитель зарубежного зрелищного искусства-«немчин»¹ Иван Лодыгин. Это был «умелец» на канате плясать и в барабаны бить. Молодой царь Михаил Федорович не только неоднократно тешился его искусством, но, заботясь о воспитании отечественных увеселителей, повелел определить к «немцу» в обучение двадцать девять юношей из числа «московских мещанских детей», которых тот и «выучил по канатам ходить, танцевать и всяким потехам, чему он сам умеет... да по барабанам бить»².

Во второй половине XVII века связь России с Западной Европой еще более укрепилась. Участились посылки дворян с посольствами в западноевропейские страны. Повысился интерес русской знати к жизни за рубежом. Все это отразилось и на развитии русского танцевального искусства.

Придворное боярство тянулось теперь к невиданным ранее зрелищам. В Москве появились сперва украинские плясуны, а затем персидки, черкешенки и кизилбашки, то есть персидские, грузинские и среднеазиатские танцовщицы. Это увлечение знати танцевальным искусством разных народов привело к возникновению при дворе царя Алексея Михайловича иноземного балета.

В 1672 году по инициативе боярина Артамона Матвеева жителем Немецкой слободы пастором Иоганном Грегори был организован Кремлевский театр (в Потешном дворце), в репертуар которого входили драматические пьесы (по преимуществу библейского содержания) иностранных авторов. По театральным законам того времени, независимо от жанра пьесы каждый акт должен был заканчиваться театральным танцем, именовавшимся балетом. За рубежом эти балеты носили название выходов (entree), так как исполнители выходили танцевать в антрактах из-за кулис на авансцену. В России балеты стали называться междусеньями, в связи с тем что ставились они между актами, которые именовались сеньями, то есть сценами.

Балет XVII века не имел самостоятельного значения и, как правило, ограничивался показом ряда бальных танцев, отличавшихся от обычных лишь сложностью фигур и манерой исполнения и абсолютно не связанных с действием пьесы. Танцевальный костюм по своему покрою напоминал

¹ «Немчином» в те времена назывался любой иностранец, не говоривший по-русски.

² В.В. Каллаши, Н.Е. Эфрос. История русского театра. М., «Объединение», 1914,стр. 55.

общепринятую бытовую одежду того времени. Но ему были свойственны мишурное театральное «богатство» и нарочитая пышность отделки.

В те годы за рубежом женщины еще только начинали появляться на сцене в придворном балете, а в Москве их заменяли, как и в Западной Европе, молодые мужчины, одетые в женское платье.

Грегори с трудом набрал среди жителей Немецкой слободы людей, знакомых с театральными представлениями и могущих заменить драматических актеров, но в отношении балета дело оказалось еще сложнее. Среди наемных иностранных военных специалистов, состоявших на русской службе, удалось найти офицера инженерных войск Николу Лиму¹, который согласился организовать царский балет, исполняя в нем обязанности балетмейстера, первого танцовщика и педагога.

Кто был Лима по происхождению и национальности - неизвестно, однако его знаний в области сценического танца было достаточно, чтобы, выполнить возложенную на него задачу. Русский царь отдал распоряжение определить в обучение к Лиме десять «мещанских детей». Через год это число было удвоено. «Выученики» Лимы участвовали в спектаклях, так как известно, что для них шилось соответствующее количество костюмов. Сам Лима исполнял ведущую танцевальную партию в поставленном им балете «Орфей»: он танцевал французскую пляску² между движущимися пирамидами. (Пирамиды были довольно распространенными в то время движущимися декорациями.) Можно предположить, что название балета не определяло его содержания и относилось исключительно к каким-то псевдоантичным атрибутам костюма. «Орфей» был синтетическим спектаклем, в котором прославлялся царь как покровитель музыкального искусства.

В период существования театра царя Алексея Михайловича Никола Лима бессменно руководил его балетом. Умер этот основоположник иноземного балета в России в конце XVII века в Москве.

В развитии русского сценического танца балет Кремлевского театра никакой существенной роли не сыграл. Это была лишь очередная царская «потеха», которая занимала своей необычностью и новизной. Такова была и ее задача. Само же исполнение танцев ни в какой мере не отвечало требованиям, предъявляемым к этому искусству русскими, и было чуждо даже правящей верхушке Московского государства. Тем не менее существование этого театра несомненно имело некоторое принципиальное значение, так как здесь впервые очень узкий круг русского зрителя - царь и придворное боярство - смог познакомиться с зарубежной театральной культурой и сценическим танцем и сравнить с ними свое национальное искусство. Помимо этого, московские ученики Николы Лимы показали, что освоение иностранного сценического танца не представляет для них никакой «хитрости». Задача заключалась лишь в том, чтобы овладеть иноземной «поступью», то есть

¹ Лима, по-видимому, был шотландцем, сторонником Стюартов, эмигрировавшим во Францию и получившим там образование в военном училище, где изучение танцев было обязательным.

² Не следует думать, что это была французская национальная пляска. Вероятно, подразумевался балет во французском стиле.

манерой исполнения. Наконец, введение театра в дворцовый быт пошатнуло косное представление русской знати о греховности подобных зрелищ. Все эти факты были необходимым подготовительным этапом на пути к началу развития русского сценического танца.

Спустя четверть века по инициативе Петра I театральные представления возобновились, но они уже носили совершенно иной характер и преследовали другие цели.

В отличие от театра Алексея Михайловича, созданного исключительно в увеселительных целях, театр Петра I был общедоступным, и царь ставил перед ним широкие просветительские задачи. Театр должен был подготавливать массы городского населения к восприятию реформ, задуманных царем. Сама постройка театра в центре Москвы, на торговой Красной площади, на том месте, где ныне высится Исторический музей, предопределяла его публичное назначение.

В те годы балетные выходы продолжали быть обязательными в драматических спектаклях, а необходимых исполнителей в Москве не было. Будучи в 1702 году в Архангельске по делу создания Северного морского порта, Петр случайно встретил там голландца Якова Коккия и двух его сыновей, знакомых с искусством «театрального танцевания», и немедленно принял их на службу в Московский театр. Яков Коккий занимался по преимуществу музыкальной частью, а главным руководителем и исполнителем в московском балете стал старший его сын - Карл. Но дело с балетом в Москве не налаживалось - не хватало исполнителей, да и сам руководитель халатно относился к своим обязанностям. Царские чиновники жаловались начальству, что «танцевальных мастеров никого нет»¹.

Московский театр не оправдал надежд царя: искусство иноземных исполнителей совершенно не интересовало широкие городские массы, а иностранный репертуар театра и форма танцев были непонятны и чужды зрителям. Петр ликвидировал театр в Москве, не возобновив его и в новой столице - Петербурге.

Разочаровавшись в затее с театром, Петр обратил усиленное внимание на перевоспитание своего ближайшего окружения. Для этого надлежало прежде всего начать решительную борьбу с косным бытовым укладом жизни русской знати. Царь справедливо рассудил, что в этом направлении ему смогут помочь танцы, так как они в корне подрывали один из наиболее незыблемых устоев жизненного уклада боярства-обособленность мужской и женской половин дома. Молодежь, естественно, очень охотно воспринимала это начинание, а старики не смели препятствовать детям, боясь царского гнева.

Преподаватель танцев - танцмейстер - вскоре стал одной из необходимейших фигур в новом русском дворянском обществе. Приближенные царя выписывали учителей танцев из-за рубежа и связывали их особыми договорам, предоставляющими нанимателям исключительное право пользоваться их знаниями. Обязанности танцмейстера отнюдь не

¹ В. Н. Всеволодский (Гернгросс). История театрального образования в России, т. I. СПб, изд. Дирекции императорских театров, 1913, стр. 202.

ограничивались преподаванием танцев. Танцмейстер, который именовался в те годы учителем «танцев, учтивств и кумплиментов», должен был также воспитывать своих учеников, внушать им правила европейского светского обхождения, «политеса». Видя несомненную целесообразность этого нового мероприятия, Петр вскоре ввел преподавание балльных танцев как обязательный предмет в казенных учебных заведениях, тем самым подчеркнув государственное значение подобного начинания.

На первых порах участие дворянской молодежи в общественных танцах носило случайный и неорганизованный характер, а родители, склонные соблюдать старинные традиции, всячески мешали своим детям. Это вынудило царя обнародовать в 1718 году свой знаменитый указ об ассамблеях, положивший начало публичным балам в России. По этому указу, придворные обязаны были поочередно устраивать у себя на дому открытые собрания, на которые без особого зова должно было съезжаться петербургское общество и проводить время в беседах, игре в шахматы и шашки, в танцах. Ассамблеи строились на демократических началах - царские министры и послы иностранных держав зачастую сидели рядом со шкиперами заезжих иноземных кораблей или с мастерами, руководившими строительством новой столицы. Однако вход на ассамблеи «подлому люду» и крепостным был запрещен. Хозяин не должен был встречать или провожать гостей, но обязан был заблаговременно объявить об ассамблее вывешиванием соответствующего уведомления на воротах своего дома. Ему также вменялось в обязанность позаботиться об обеспечении собравшихся просторной горницей для танцев, музыкой, сиденьями, шахматами и шашками, табаком, пивом и квасом. Во избежание превращения этих собраний в показ роскоши и богатства хозяев, как это было раньше, иные угощения запрещались. Ассамблеи начинались в пять часов вечера и продолжались до десяти.

За исключением престарелых и немощных, танцевать обязаны были все, иначе они подвергались штрафу - осушению кубка большого орла. Царь почти всегда находил время посетить ассамблею и строго следил, чтобы его указания точно выполнялись.

Обычно бал на ассамблеях начинался общими церемониальными танцами. Это были медленные маршеобразные танцы со множеством поклонов и реверансов. Особенно распространен был «польский», известный теперь как полонез. В нем из-за медленного его темпа и несложной техники исполнения могли участвовать все присутствующие, невзирая на возраст. Летом, когда царь Петр устраивал ассамблеи у себя в Летнем саду, церемониальные танцы часто проводились на воздухе. Зимой в торжественных случаях их исполняли с факелами или с кубками вина. После того как маршал бала объявлял об окончании церемониальных танцев, начинались зарубежные балльные танцы, принятые при других европейских дворах, по преимуществу менуэты и англезы. Как правило, присутствующие образовывали круг, в середине которого одна или две пары исполняли тот или иной танец, после чего их сменяли другие пары из числа зрителей. Заканчивалась ассамблея обычно массовым прощальным танцем.

Однако манерные иноземные танцы не вполне удовлетворяли как исполнителей, так и зрителей, и, по свидетельству современников, по мере развития бала танцующие переходили на более яркие народные танцы - «штирийские, польские и черкесские». По словам академика Штелина¹, «...знатные господа» иногда танцевали и русский деревенский танец «...когда были особенно веселы... но не серьезно, а как бы в шутку, а может быть, желая вспомнить старый обычай страны». Русская пляска была, пожалуй, единственным пережитком прошлого, который не только не запрещался, а, напротив, поощрялся Петром. Впрочем, она чаще исполнялась в более узком кругу, а не на официальных ассамблеях.

Примечательно, что на этом раннем этапе становления общеевропейского бального танца в России обнаружилась характерная особенность в отношении русских ко всему иноземному. Основываясь на своей древней танцевальной культуре, русские сразу переиначивали зарубежные танцы на свой лад. Так, сам Петр I, темпераменту которого мало подходили чинные церемониальные танцы, изобрел свой танец типа немецкого «Гроссфатера». В разгар исполнения этого танца царь или маршал бала подавали условный знак музыкантам, после которого те ускоряли в несколько раз темп танца, превращая его в некий галоп. По нраву царю был и немецкий «Кэттентанц»-цепной танец; танцующие, взявшись за руки, переходили из комнаты в комнату, а летом даже выходили в сад, образуя нечто вроде русского хоровода.

Немаловажную роль сыграли ассамблеи и в воспитании придворного общества в духе современного европейского жизненного уклада. Для этого по указу Петра было напечатано специальное руководство «Юности честное зерцало или показание к житейскому обхождению». В этом труде содержались советы, как вести себя и во время танцев. Так, например, указывалось, что «...непристойно на свадьбе в сапогах и острогах (шпорах- Ю. Б.) быть и тако танцевать: для того, что тем одежду дерут у женского пола, и великий звон причиняют острогами, тому ж муж не так поспешен в сапогах, нежели без сапогов»², подчеркивалось, что «...с кем танцуя, не подлежит никому неприличным образом в круг плевать, но на сторону»³ и справедливо утверждалось, что «...немалая отроку есть краса, когда он смирен, а не сам на великую честь называется, но ожидает пока его танцевать пригласят»⁴.

К концу правления Петра I русское придворное общество вполне освоило зарубежные бальные танцы и стало приравнивать их к своим национальным эстетическим установкам.

Спектакли в московском публичном театре Петра оставили в истории развития русского балета столь же незначительный след, как и танцевальные выступления в Кремлевском театре царя Алексея Михайловича. Театр Петра примечателен лишь тем, что перед ним впервые были поставлены не увеселительные, а воспитательные и просветительские задачи, и его

¹ Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Л., «Гритон», 1935, стр. 150.

² 1744 «Кодекс чести или показание к житейскому обхождению». СПб.

³ Там же, § 54.

⁴ Там же, § 55.

деятельность связывалась царем с общими задачами государственных преобразований. Исходя из этого, Петр старался приобщить к театральным зрелищам, в том числе и к балету, широкие круги городского населения.

Зато ассамблеи, учрежденные Петром, сыграли очень важную роль как в жизни русского дворянского общества, так и в истории русского балета. Благодаря им было навсегда покончено с разобщением мужской и женской половин дома, а практическое знакомство русской знати с зарубежным бальным танцем подготавливало ее к критическому восприятию западноевропейского сценического танца. Русские исполнительские традиции, которые в те времена еще крепко жили в сознании людей, помогали придавать иноземному танцу национальную окраску. Представители правящих классов России, так же как и исполнители из числа простого народа, показали свои исключительные танцевальные способности, быстро овладев чуждым им зарубежным искусством.

ГЛАВА IV. НАЧАЛО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

В связи с ростом промышленности, развитием всероссийского рынка и внешней торговли в России резко возросла потребность в специально подготовленных грамотных людях. Без них не могли обходиться также армия, флот и растущий бюрократический аппарат. В 1731 году в Петербурге было открыто привилегированное дворянское учебное заведение- Сухопутный шляхетный корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета.

Предполагалось, что в будущем многие воспитанники корпуса займут видные государственные должности, а потому им будет необходимо знание всех правил светского обхождения. В связи с этим в учебном плане большое место отводилось изучению изящных искусств, в том числе и бального танца. В качестве танцмейстера корпуса в 1734 году был зачислен француз Жан Батист Ландэ, явившийся одним из основоположников постоянного профессионального хореографического образования в России.

Место и время рождения Ландэ неизвестны. Танцевальное образование он получил во Франции. До своего появления в России Ландэ работал в театрах Парижа и Дрездена. В 1724 году он выступал вместе с женой в Копенгагене, после чего руководил французским балетом в Стокгольме. В Петербург Ландэ приехал, в начале 30-х годов XVIII века. Дальнейшая его деятельность вплоть до его кончины протекала уже в России.

Ландэ принадлежит к тем иностранным мастерам, имена которых вошли в историю мирового балета только в связи с их деятельностью в России, где они смогли полностью развернуть свои творческие возможности. Знакомясь с русскими, эти мастера по достоинству оценивали выдающиеся способности своих учеников и добросовестно передавали им знания. Их воспитанники, овладевая зарубежным сценическим танцем, не забывали и национальных художественных установок, применяя их к тем знаниям, которые получали от учителя. Так, обоюдными усилиями вырабатывалась русская манера исполнения зарубежного танца.

Восприимчивость русских к танцевальному искусству помогла Ландэ выполнить взятое на себя обязательство обучать своих питомцев так, чтобы они могли танцевать при дворе «балеты». В 1736 году во дворце были показаны три «балета», исполненные исключительно воспитанниками Шляхетного корпуса. Выступление кадетов имело большой успех.

Непродолжительный срок, который потребовался для обучения русских профессиональных исполнителей, объясняется тем, что сценический танец в то время мало отличался от бального, который в свою очередь был значительно сложнее, чем теперь. В частности, гавот требовал от хорошего бального танцора умения выполнять пируэт и антраша. Но решающий момент успеха

преподавания заключался в высоком уровне развития русского народного танца.

Балет в те годы, как и раньше, не имел ничего общего с сюжетом спектакля и делился на выходы, знакомые русским еще со времен Алексея Михайловича и Петра I. Однако внешняя форма этих выходов, их исполнение и оформление значительно изменились. Большую роль в этом сыграла деятельность учрежденной в Париже еще в 1661 году Королевской Академии танца. Она установила ряд общеобязательных эстетических и технических правил в отношении сценического танца, используя в балете то, что было достигнуто в драматическом искусстве. Так, танец был разделен на три основных вида: серьезный, полухарактерный и комический. Серьезный танец-прообраз современного классического-требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества, переходившего иногда в жеманство. Это был «благородный»- танец, приличествующий персонажам трагедий классического театра - царям, богам и мифологическим героям. Комический танец отличался виртуозностью, допускал утрировку движений и импровизацию. Им пользовались при исполнении гротескных и экзотических танцев, свойственных комедиям театра классицизма. Наконец, полухарактерный танец объединял танцы пасторальные, пейзажные и фантастические, олицетворявшие силы природы или человеческие страсти, а также мифологические - пляски фурий, нимф, сатиров и т. п.

По законам французской Академии, после каждого акта трагедии или комедии давался «балет» с небольшим числом исполнителей, каждый раз иным, а в конце шел «большой балет», в котором участвовали исполнители всех выходов, шедших в данном спектакле. Установлен был и танцевальный костюм. Танцовщицы, исполнявшие серьезные танцы, носили платье с кринолином, из-под которого чуть виднелись носки туфель. Кринолин держался на камышовых обручах и назывался «корзиной». В полухарактерных балетах к этим костюмам прибавлялись атрибуты, характеризующие танец, - серпы для крестьянского танца, корзиночки и лопатки для танца огородниц, тирсы и леопардовые шкуры для танцев вакханок и т. п.; Как женский, так и мужской костюм для исполнения комических танцев был также регламентирован, но оставлял место для фантазии художника. В этих танцах, требовавших исключительной виртуозности, мужчины часто исполняли женские роли. В серьезных балетах танцовщики были одеты в парчовые, матерчатые кирасы и короткие юбки на камышовых каркасах, доходившие им до колен и носившие название «бочонков». На ноги надевались длинные чулки и короткие панталоны. Голова венчалась большим шлемом с перьями. Обувь как у женщин, так и у мужчин в серьезных танцах была на высоких каблуках. Исполнители серьезных танцев обязаны были носить круглые маски, закрывавшие все лицо. Эти маски были самых разнообразных цветов - золотые, серебряные, синие, зеленые - в зависимости от установленного условного обозначения характера персонажа. В России, где в танцах особенно ценилась мимика, маски, видимо, не привились, так как о них нигде не упоминается. Взамен этого вошло в обычай пудрить лицо цветной пудрой. В

полухарактерных балетах мужчины иногда пользовались облегченным костюмом, без «бочонка», ограничиваясь характеризующими танец атрибутами.

Само собой разумеется, что одежда оказывала очень большое влияние на развитие танца. Тяжелый и неудобный костюм танцовщиц не позволял им делать быстрые и свободные движения, исключая возможность прыжка или даже незначительного отрыва ног от пола. Все это отодвигало женщину в балете на второй план. Ведущим в танце был мужчина, на долю которого выпадала и демонстрация виртуозности, и главный успех.

Законы, установленные французской Королевской Академией танца, лишь частично были приняты некоторыми итальянскими балетными театрами. Серьезный танец отличался здесь большей резкостью и быстротой исполнения, в нем отсутствовали как сухая академичность, так и некоторая манерность французской школы. Костюм также был значительно облегчен, предоставляя возможность свободно двигаться как мужчине, так и женщине. Венецианцы особенно славились своими комическими танцами и балетами, зародившимися еще в театре «Комедии масок». Эти балеты, носившие название бурлесков или интермедий, широко использовали импровизацию, слово, вокал и отличались эксцентрическими шутовскими танцами и примитивными сюжетами. Итальянцы узаконили целый ряд танцевальных движений, не известных во французском балете.

В зарубежном балете ко времени его появления в России главенствовала французская школа, но, кроме нее, имелись и самостоятельные итальянские школы - венецианская, неаполитанская, миланская, падуанская и т. д., отличавшиеся друг от друга своими характерными особенностями. В Петербурге представителем французской школы был Ландэ, а венецианской - Фоссано.

В 1736 году в Россию прибыла первоклассная итальянская оперно-балетная труппа, которой руководил композитор Ф. Арайя. Балетмейстером и первым танцовщиком в этом коллективе был венецианец Антонио Ринальди, прозванный Фоссано¹.

Артистическая деятельность Фоссано началась в 1730-х годах в Венеции, где он скоро зарекомендовал себя не только как хороший гротесковый танцовщик-виртуоз, обладавший блестящей техникой, артистичностью и яркой индивидуальностью, но и как сочинитель комических балетов.

Приехавшая труппа, в которую входили отличные ведущие артисты, не имела в своем составе хора и кордебалета, что делало невозможным постановку спектаклей. Однако выход из положения был найден - в качестве артистов хора были привлечены церковные певчие Придворной капеллы, а обязанности кордебалета передали кадетам Шляхетского корпуса.

Первым спектаклем итальянского оперно-балетного театра была опера «Сила любви и ненависти». По сохранившейся традиции, все антракты заполнялись бессюжетными балетными выступлениями, поставленными

¹ «Фоссано» в переводе с итальянского означает веретено.

Фоссано. Так, после первого акта «...танцевали сатиры, огородники и огородницы изрядный балет»¹; второй акт оканчивался «...преизрядным балетом, сделанным по японскому обыкновению», и, наконец, в заключение сходили «больше ста человек с верхняя галереи сего великолепного строения» и танцевали «при слаженном пении действующих персон и играющей музыке всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера». Исходя из этого, ясно, что после первого акта оперы шел полухарактерный балет, после второго-комический, а в конце-серьезный.

Первое выступление кадетов Шляхетного корпуса на профессиональной сцене увенчалось таким успехом, что их стали постоянно занимать в придворных спектаклях. Это обстоятельство обязывало Ландэ специально готовить кадетов к профессиональным сценическим выступлениям, а они ежегодно после выпуска из корпуса покидали сцену, в результате чего труд балетмейстера оказывался бесполезным. В связи с окончанием контракта итальянской труппы и намерением русского двора учредить в Петербурге постоянный придворный итальянский оперно-балетный театр, вопрос о подготовке балетных кадров приобрел особую остроту. Ландэ понимал это. В конце 1737 года он подал императрице проект организации танцевальной школы, которая должна была готовить кадры для комплектования придворной балетной труппы. Ландэ предлагал определить к нему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек простого звания. В течение трех лет он брался довести искусство этих учеников до такого совершенства, чтобы они ни в чем не уступали любым из иностранных танцевальных мастеров.

4 мая 1738 года проект был утвержден. Тем самым было положено начало «Собственной Ее Величества танцевальной школы», ныне Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Ландэ был назначен танцмейстером школы. В этом же году в связи с увольнением Фоссано он получил звание придворного танцмейстера и балетмейстера.

Во вновь учрежденную школу принимались дети «подлого звания», то есть представители широких городских масс. Это обстоятельство имело важное значение для русского балета. В отличие от правящей верхушки людям из народа было чуждо преклонение перед Западом; храня вековые традиции древней русской танцевальной культуры, они могли противостоять иноземной манере исполнения сценического танца и бороться за утверждение своей, самостоятельной национальной школы в балете.

Однако результаты этой борьбы, а также деятельности Ландэ обнаружились позднее. Значение же этого периода заключается в том, что в России была основана государственная балетная школа, в которой обучались только русские - представители широких масс народа, бережно хранившие свои традиционные эстетические установки в искусстве танца.

¹ А.А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959, стр. 41.

ГЛАВА V. ВОЗНИКНОВЕНИЕ СЮЖЕТНОГО БАЛЕТА В РОССИИ

В середине XVIII века балы, маскарады и театр стали все более распространяться в придворном быту. Вступившая на престол в 1741 году дочь Петра I Елизавета всем театральным жанрам предпочитала балет и больше всего любила танцы.

Она пригласила Фоссано возвратиться в Россию. Он прибыл в Петербург, овеянный европейской славой, после блестящих выступлений в Париже и Лондоне, однако его появление на придворной сцене не отразилось на положении Ландэ. Обязанности обоих балетмейстеров были распределены - Фоссано выступал как исполнитель комических танцев и постановщик бурлесков, а Ландэ считался особым знатоком серьезного танца и продолжал руководить школой.

В 1742 году Елизавета Петровна издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы. Вопрос о подготовке профессиональных балетных артистов становился особенно актуальным.

Французская система хореографического образования того времени основывалась по преимуществу на углубленном, длительном и всестороннем изучении менуэта. Этот танец, по мнению педагогов, способствовал выработке изящества, благородства и грации, необходимых для серьезного танца. Кроме того, он включал в себя большинство движений танца сценического. Русские быстро усвоили менуэт, но избежали той манерности, вычурности и слащавости, которые придавали ему многие французские исполнители. Виртуозность итальянского танца в исполнении русских также не являлась лишь демонстрацией техники, а одухотворялась внутренним смыслом, стремлением выразить силу и ловкость человека.

Исключительная легкость и быстрота, с которой русские танцоры освоили все технические трудности и особенности как французского, так и венецианского сценического танца, отнюдь не являлись результатом только их способностей, а объяснялись тем, что в русской народной пляске характерными чертами исполнения женщин были благородство, изящество и грация, свойственные французской школе, а мужчин отличала высокая виртуозность, присущая итальянским исполнителям. Это позволяло русским артистам балета свободно пользоваться техническими приемами зарубежных школ, подчиняя их своим национальным художественным установкам. Поэтому утверждения многих историков и теоретиков танца о том, что русская школа в балете является лишь механическим соединением французской и итальянской школ, в корне неверны и порочны. Русская школа в балете - абсолютно самобытное явление, как французская и итальянская, а момент взаимообогащения национальных культур отнюдь не следует приравнивать к слепому заимствованию и подражанию.

Внешний вид балетных представлений в те годы не подвергся значительным изменениям. Решающие перемены произошли в самой труппе. Случайные исполнители - кадеты - уступили место первым русским профессиональным балетным артистам, воспитанным в русской танцевальной школе. Они-то и стали вскоре костяком придворной балетной труппы.

В первом выпуске школы выделился отличный танцовщик Афанасий Яковлевич Топорков (ок. 1727-1761). Он окончил школу в 1742 году, уже через год стал исполнять ведущие роли в дворцовом балете, а в 1752 году был назначен придворным танцмейстером.

Вместе с Топорковым окончила школу прославившаяся впоследствии Акси́нья Серге́евна Баскакова (ок. 1727-1756). К сожалению, сохранились лишь очень скудные сведения об этой первой русской танцовщице. Известно только, что ее искусство очень высоко ценилось современниками и что в 1753 году она покинула сцену по болезни, после чего, вероятно, преподавала в танцевальной школе. Акси́нья Баскакова считалась лучшей русской исполнительницей того времени.

На первых же порах своей деятельности русские артисты балета встретились с очень большими трудностями. Петербургское придворное общество считало совершенно невероятным, чтобы отечественные исполнители, да еще происходившие из «подлого сословия», могли в какой-то мере сравниться с иностранцами. Место артиста балета в труппе определялось не талантом и дарованием, а фамилией. Только лица, носившие иностранные фамилии, могли рассчитывать на ведущее положение и соответствующие оклады. Русские же, несмотря на то что они часто превосходили иностранцев своим искусством, должны были, за редким исключением, довольствоваться положением дублеров и нищенской оплатой своего труда.

А между тем факты упрямо говорили о превосходстве русских в искусстве танца. Отечественные исполнители в случае надобности с успехом заменяли иноземных гастролеров в ведущих партиях и выступали в русско-итальянских балетах и в русских контрадансах¹, сочиненных Фоссано в угоду императрице.

Ландэ, на которого была возложена ответственность за организацию и проведение придворных балов, всемерно поддерживал своих русских питомцев. Но ни поддержка Ландэ, ни непрерывное совершенствование артистов балета не изменяли их незавидного правового и материального положения в труппе.

В 1748 году Ландэ скончался в Петербурге. В его лице русские артисты потеряли добросовестного и опытного руководителя и педагога.

После смерти Ландэ все управление придворным балетом сосредоточилось в руках Фоссано. Несмотря на выдающиеся способности этого балетмейстера, его постановки год от года все больше и больше приедались придворным зрителям. Синтетические шутовские итальянские балеты-бурлески наскучили однообразием сюжетов и карикатурной условностью исполнения.

¹ Контраданс - искаженное французами английское название country dance, означающее в переводе - деревенский танец, то есть народная пляска.

Чтобы поддержать театр, Елизавета сделала представления открытыми для более широкого круга посетителей. Так, было разрешено присутствовать на спектаклях во дворце знатым купцам при условии, чтобы они «одеты были не гнусно»¹. Видимо, в целях поднятия интереса к балетным выступлениям, Фоссано и ставил русские контрадансы и русско-итальянские балеты. Однако эти меры не дали желаемых результатов. Утратив свою новизну, балет в том виде, в каком он предлагался зрителям, уже не вызывал интереса.

Приезд в Россию в 1756 году одной из лучших в Европе итальянских оперно-балетных трупп под руководством предпринимателя Локателли², дававшей публичные представления, на короткое время заинтересовал посетителей театра. Первые танцовщицы этой труппы-Либера и Андреана Сакко и Белюцци - вызывали восторг публики.

Но несмотря на столь шумный успех вначале, через два года дела предпринимателя пошатнулись. Его попытки поправить свое положение гастрольями в Москве привели к полному банкротству. Это объяснялось не столько отдаленностью театра от центра города, сколько тем, что художественные установки итальянского балета были далеки и чужды русским³.

Бессюжетные, бездейственные выходы балета классицизма явно изжили себя в глазах не только русской, но и западноевропейской публики. Необходимость создать танцевальную пьесу ощущалась все сильнее и сильнее. Однако становление сюжетного балета полностью зависело от изменений в общественных отношениях. Английская буржуазная революция XVII века, приведшая к власти буржуазию, и явилась толчком, сдвинувшим балет с мертвой точки. Буржуазия требовала новых форм искусства, более близких и понятных ей. Последующее развитие идей буржуазного просвещения во Франции окончательно направило балет на новый путь.

В 1741 году в одном из своих произведений Сен-Мар писал, что давно пора произвести реформу - снять холодные, размалеванные маски, мешающие видеть выражения лица, предать забвению парики, перестать изображать пастухов в шлемах и султанах. Руссо также резко критиковал современный балет: «... если государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют, если он печален, его хотят развеселить и танцуют... Танцуют для того, чтобы только танцевать... фигуры бездушны, бессмысленны, без содержания... при этом полагают, что вся прелесть исполнения заключается в механическом совершенстве... игнорируют танцы в «действии», то есть единственные танцы, достойные театральной сцены» . Дидро указывал, что «танец - это поэма, которая должна быть представлена совершенно отдельно, самостоятельно - такая поэма должна иметь свой сюжет»⁴.

¹ История русского театра XVIII века. М.-Л., «Искусство», 1917, Стр. 55.

² Театр Локателли находился у Красного пруда, за теперешней Комсомольской площадью.

³ С. С. Мокульский. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, ч. II. Л.-М., «Искусство», 1939, стр. 336.

⁴ С. Н. Худеков. История танцев, ч. III. Пг., 1915, стр. 13.

Сюжетный балет зародился в Англии. Его основоположник, англичанин Джон Уивер (1673-1760), еще в 1703 году сделал первые шаги в этом направлении: он начал ставить итальянские бурлески, исключив из них слово, приноравливая их к английским нравам и придавая национальный колорит народным танцам. В 1717 году появился его сюжетный балет «Любовь Марса и Венеры», в котором танец был тесно связан с пантомимой. Успех спектакля поощрил Уивера развивать этот новый вид балетных представлений путем разрешения целого ряда теоретических вопросов в области сценического танца.

Уивер-убежденный реалист и просветитель. Он смело порывает с эстетикой классицизма и упорно борется за осмысленный балет, за целесообразность, естественность и жизненную правду в искусстве. Он требует от исполнителя использования в танце лишь тех движений, которые «естественно возникают в определенных обстоятельствах»¹, указывает, что танцовщик «тренирует свое тело, исходя из норм, установленных природой». Уивер признает лишь танцы, «построенные на основе анатомии, согласованные с законами механики, отвечающие требованиям гармонии пропорций, украшенные прелестью природной и развитой грацией»². Одновременно Уивер уделяет много внимания цели балетного представления. Он стремится к тому, чтобы спектакль не только развлекал, но и воспитывал, сетует, что зритель в балете предпочитает развлечение воспитанию и объясняет это испорченным вкусом публики.

Труд Уивера «Анатомическое искусство», изданный в 1721 году в Лондоне, представляет особый интерес как первая и долгое время единственная попытка научного подхода к хореографии. К сожалению, мысли Уивера не получили дальнейшего развития, так как после него английский национальный балет надолго исчез со сцены, вытесненный французским.

Несмотря на то что Уивер явился бесспорным основоположником сюжетного балета, таковым обычно считается французский хореограф Жан[^] Жорж Новерр (1727-1810). Во время поездки в Англию в 1754 году он;

подробно знакомится с трудами Уивера, а затем в своей книге «Письма о танце», широко пользуясь мыслями английского балетмейстера-теоретика, [^] излагает и трактует свои установки в области хореографии.

Освобождая балет от пут классицизма, Новерр не решался действовать так решительно, как его английский предшественник. Он не был в состоянии полностью отказаться от художественных установок классицизма, и его реформа была половинчатой.

Во многом Новерр повторял и развивал начатое Уивером, утверждая, например, что «смешно предпочитать выражению и чувству телесное искусство и проворство ног»³. Он указывал, что «хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и убора всех народов... и говорит с душою глазами»⁴ и что «балеты, будучи представлениями, должны

¹ Цит. по кн.: И. К. Флетчер, С. Ж. Кохен и Р. Лондсдэйл. Прославленные танцем. Нью-Йорк, 1960, стр. 47.

² Там же, стр. 40.

³ «Драматический вестник», 1808, № 80, стр. 11.

⁴ Там же, № 81, стр. 19.

соединять в себе части драмы... иметь изложение, завязку и развязку»¹. Вместе с тем Новерр придерживался мнения, что балет - природа, украшенная «всеми прелестями искусства»², и обходил молчанием верность жизненной правде и воспитательное значение балета. Новерр сохранял сословное разграничение жанров и персонажей, упоминая о «благородном» и «грубом» танце, признавая только «прекрасную природу», и даже не решился коренным образом изменить костюм, а лишь облегчил его.

Заслуга Новерра не столько в его теоретических трудах, где он подробно разбирал драматургию, развитие характеров, режиссуру и оформление представления, чего не касался Уивер, сколько в его практической деятельности. Он утвердил сюжетный балет и воспитал последователей, которые смогли совершенствовать это искусство в дальнейшем.

Новерр, помимо Уивера, имел и другого предшественника - балетмейстера австрийского придворного театра Франца Гильфердинга, сыгравшего значительную роль в становлении сюжетного балета и в России.

Гильфердинг (1710-1768) родился в Вене в артистической семье. Начав свою карьеру танцовщиком, он вскоре перешел на балетмейстерскую работу, которая и создала ему имя в истории балета. Увлечшись идеей положить драматургию в основу балетного спектакля, Гильфердинг решил превратить балет в самостоятельный жанр. Для своего первого опыта он избрал трагедию Расина «Британник» и переделал ее в 1740 году в балет.

Все действие здесь раскрывалось средствами танца и пантомимы в сопровождении музыки. В отличие от итальянских комических балетов слово, как правило, исключалось из представления, а вокал допускался лишь в форме хорового пения. Кроме того, Гильфердинг, в отличие от представителей классицизма, не рассматривал народный танец только как комический, а иногда приравнивал его к серьезному. Отменив маски, он оставлял порой условный балетный костюм.

К концу 50-х годов XVIII века реформа балета уже окончательно утвердилась в Австрии, и имя Гильфердинга стало известно за пределами его родины. Сведения о его работе дошли и до Петербурга. Русский двор попросил австрийского императора «уступить» ему на время своего балетмейстера для приведения «в лучшее совершенство балета», для установления «нового вкуса балета» и «для деревенских веселостей»³. В 1759 году Гильфердинг прибыл в Петербург вместе с несколькими иностранными артистами балета, среди которых был танцовщик Леопольд Парадиз, проявивший себя впоследствии как отличный педагог.

Первые же шаги балетмейстера в России приковали к нему внимание и вызвали живой интерес к его работе. Ввиду того что придворная балетная труппа не была достаточно подготовлена к постановке сложных сюжетных

¹ Там же, стр. 20.

² Там же, № 84, стр. 44.

³ Под деревенскими веселостями следует понимать придворные сельские праздники, имевшие большой успех при венском дворе. На них все придворные во главе с императором и императрицей одевались в крестьянские платья и плясали исключительно народные танцы. В бытность свою в Австрии Петр I участвовал в таком празднике «костюме фрисландского крестьянина».

балетов, Гильфердинг вначале ограничился более скромными задачами и ставил отдельные балетные сценки-картинки, в которых дивертисментные танцы были связаны единством места и примитивной последовательностью действия.

Русские артисты с увлечением принялись за работу с Гильфердингом, умевшим, по словам современника, смотреть на жизнь открытыми глазами, находя в ней сюжеты для композиций. Содержательность и реалистическая тенденция его постановок были близки русскому искусству. Со своей стороны и Гильфердинг оценил способности и восприимчивость русских исполнителей, ожидая больших результатов от работы с ними. Он не обманулся в своих ожиданиях, так как исполнение его балетов русскими имело еще больший успех, чем раньше. Особую славу у зрителей завоевал балет «Победа Флоры над Бореом», хотя и крайне наивный по своему сюжету, но имевший завязку, развитие и разрешение действия, что позволило исполнителям создавать танцевальные образы и проявлять свои актерские дарования. С этого момента, то есть с 1760 года, на 15 лет раньше, чем в Париже, сюжетный балет прочно утвердился в России, хотя старые формы бессодержательного балета исчезли не сразу и продолжали существовать, особенно в опере, на протяжении всего XVIII века.

Деятельность Гильфердинга в области развития сценического танца была также очень плодотворной. Он не только знакомил русских учеников с новейшими достижениями зарубежной танцевальной техники, но и развивал их индивидуальность.

Успех балетных спектаклей не был постоянным, так как их содержание в большинстве случаев было чуждо русскому зрителю, но это ни в какой мере не умаляло значения проведенной реформы. Появление сюжетного балета способствовало творческому росту русских исполнителей и возбуждало интерес к этому роду искусства.

Оформление балетных спектаклей в этот период отличалось роскошью и монументальностью декораций, перегруженных всевозможными украшениями. Преследовались не столько декорационные, сколько декоративные цели. Обычно эскизы делали иностранные мастера, а русские художники их выполняли. Техника сцены была не особенно сложной, зато большую роль играли световые эффекты - иллюминации, светящиеся транспаранты, фейерверки.

Конец 50-х годов XVIII века ознаменовался чрезвычайно важными событиями в истории русского балета. Отделенный от оперы, самостоятельный балет-пьеса, появившийся в тот период в России, по своему сюжету и реалистическим тенденциям был наиболее близок русским взглядам на сущность танцевального представления. Эта форма хореографического спектакля явилась той основой, на которой мог расти и развиваться национальный балет.

Балет-пьеса предоставил исполнителям возможность создавать убедительные пантомимно-танцевальные образы, выявлять в них свои актерские данные, выразительность и индивидуальность. Появились и первые

отечественные балетные педагоги со своими национальными взглядами на совершенство танца. Перед русскими деятелями балета теперь вставала задача - используя приобретенные знания, добиться самоопределения своего искусства на основе национальных хореографических установок.

ГЛАВА VI. РАЗВИТИЕ СЮЖЕТНОГО БАЛЕТА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

Развитие русского балета в начале второй половины XVIII века значительно тормозилось тем, что театр, в том числе и балет, в те годы по существу оставался узкопридворным. Главным заказчиком был царский двор, определявший выбор репертуара, который не мог уже удовлетворять возросшие запросы передового дворянства. Деятели русского просвещения сознавали, что балет, хотя и обогащенный драматургией, все же очень далек от интересов общества. Среди таких людей был первый русский драматург и директор русского драматического театра А. П. Сумароков, бывший воспитанник Шляхетного корпуса.

Русские артисты балета могли либо всецело посвятить себя совершенствованию формы балетного спектакля, довольствуясь иноземным репертуаром, либо начать длительную и сложную работу над созданием самобытного репертуара, одновременно вырабатывая соответствующую ему форму. Этот второй путь, который вел к самоопределению и к рождению национального балета, и выбрали деятели русской хореографии.

Сумароков, хорошо знакомый со вкусами двора, явился пропагандистом панегирического балета. В тесном сотрудничестве с Гильфердингом он выступил как первый русский балетный либреттист, написав либретто синтетических представлений «Новые лавры» и «Прибежище Добродетели», прославлявших императрицу и ее окружение. Драматургическая основа этик постановок, где, помимо танца, широко использовались диалог и пение, не отличалась особой сложностью, но они отражали интересы придворного общества, способствуя укреплению дворянской империи. Этим объясняется большой успех, выпавший на долю новых балетов, которые через несколько лет после их первой постановки были возобновлены. В то время панегирические спектакли несомненно сыграли прогрессивную роль, так как они хоть в какой-то мере стремились приблизиться к русской действительности.

Совместная работа Сумарокова с Гильфердингом продолжалась недолго. В 1765-году Гильфердинг покинул Россию. Вместо него в 1766 году в Петербург из Австрии был приглашен новый балетмейстер Гаспаро Анжиолини (1731-1803). Анжиолини родился во Флоренции и получил хореографическое образование в Северной Италии. Его артистическая деятельность первоначально протекала во Флоренции, Венеции и Турине. Будучи отличным танцовщиком, Анжиолини обладал и литературным талантом, и профессиональными музыкальными знаниями, сочетая в себе исполнителя, постановщика, либреттиста и композитора. Побывав в Вене в качестве танцовщика-гастролера и познакомившись там с опытами Гильфердинга в области создания действенного балета, Анжиолини стал его ревностным последователем и продолжателем и после отъезда Гильфердинга в Россию

занял его место в Вене. Здесь и обнаружились характерные особенности творчества балетмейстера, развившиеся впоследствии в России, - стремление отражать в своих постановках интересы современного придворного зрителя, создавать монументальные балетные произведения и видеть в музыке не только сопровождение действия, но и часть драматургии спектакля.

Анжиолини осуществил на сцене Венского театра постановку «Дон-Жуана». Музыка к балету была написана К. Глюком, который впервые попытался симфонизировать партитуру, то есть сочетать драматургию действия спектакля с драматургией его музыкального сопровождения. Помимо Глюка, Анжиолини сотрудничал и с другими известными композиторами -- А. Сальери и Д. Паизиелло, тем самым подчеркивая значение музыкальной части балетного представления.

Приехав в Россию, Анжиолини, опираясь на опыт, приобретенный им при венском дворе, сумел быстро определить интересы русского придворного общества. В первую очередь он постарался угодить Екатерине II. Зная ее «народные» вкусы, Анжиолини, будучи в 1767 году вместе с двором в Москве и изучив там народные пляски и песни, поставил балет «Забавы о святках», построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля Анжиолини написал и музыку, широко используя русские народные мелодии. Фольклорный материал в этой постановке, несомненно, подвергся большой переработке в сторону его «облагораживания», иначе балет не был бы столь восторженно принят царским двором.

В 1779 году один из современников, вспоминая это представление, писал, о том, что балетмейстер, «вместя в музыку балета русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел всеобщую себе похвалу»¹. Успех спектакля объяснялся еще и тем, что его постановка была приурочена к началу работы в Москве Законодательной комиссии, в состав которой входили в качестве депутатов представители всех сословий русского общества, за исключением самого многочисленного - крепостных крестьян таким образом, «Забавы о святках» как бы отражали в балете «демократические» начала, на которых якобы была построена работа комиссии.

В своей последующей деятельности Анжиолини выступил как создатель панегирико-аллегорических балетов, прославлявших царский двор. Такими спектаклями были: «Побежденное предрассуждение», поставленное по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки им первым в России оспы¹; «Новые аргонавты», воспевавшие победу русского флота над турецким при острове Хиос; «Торжествующая Россия», посвященная разгрому турок русскими войсками при Ларге и Кагуле, и т.п.

Наиболее характерным для Анжиолини был балет «Побежденное предрассуждение». В нем главными действующими лицами были Минерва (Екатерина II), Рутения (Россия), Алцид (Павел), Суеверие, Невежество и русский народ. В первой картине Химеры (оспа) пожирала детей. Рутения в страхе и смятении не знала, что делать и была в отчаянии. Во второй картине

¹ М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. I. Л., изд. Ленингр. гос. хореогр. училища, 1938, стр. 344.

появлялись русская Минерва и Алцид, которые изгоняли Суеверие и Невежество. Балет заканчивался прославлением Екатерины II и радостным величественным танцем народа. Подобные спектакли были своеобразными хореографическими одами, переключаясь с одами, в те годы звучавшими в литературе.¹

Ставя балеты мифологического содержания и переводя на язык танца французские трагедии, Анжиолини одновременно работал и над русскими темами. В 1776 году он переделал в балет трагедию Сумарокова «Семира», создав первый отечественный героический балетный спектакль.

Стремление Анжиолини отразить в своих произведениях современность хотя бы в аллегорической форме, было несомненным шагом вперед по сравнению с неприкрытыми панегириками Сумарокова и Гильфердинга. Правда, значение этих спектаклей снижалось тем, что постановщик в первую очередь учитывал интересы придворного зрителя. Все же в истории развития русского балета эти постановки сыграли положительную роль, так как они расширяли рамки танцевальной выразительности и обогащали танцевальный язык.

Стремясь показать в своих балетах «изображение страстей в действии произведенных»², Анжиолини допускал в спектакле лишь танец, непосредственно вытекающий из действия. Ведущее положение в балетах того времени продолжал занимать мужчина, балетный костюм которого подвергся некоторым изменениям. Обязательные прежде «бочонки» у танцовщиков постепенно уступали место «историческому» костюму в господствующем тогда стиле барокко. Высокий парик был заменен бытовым с буклями и косичкой; высота каблуков заметно уменьшилась. Танцовщицы сменили стесняющие их движения «корзины» на широкие, значительно укороченные юбки без кринолинового каркаса. Женщины уже чаще появлялись без парика, каблуки их туфель стали ниже. Изменения в костюме придали женскому танцу большую легкость.

В середине 60-х годов, помимо балетов, шедших на театральной сцене, все большее распространение в дворянском обществе стали приобретать так называемые «благородные балеты». Они ставились во дворцах, и исполнителями их были исключительно представители богатого дворянства. Сложность бальных танцев и чрезвычайно медленное развитие танца сценического являлись благодатной почвой для возникновения любительских балетных спектаклей.

Воспитание отечественных исполнительских кадров в Петербурге в те годы заметно ухудшилось, так как Анжиолини уделял мало внимания работе в школе. Это объяснялось тем, что он в своей деятельности опирался по преимуществу на иностранцев, отодвигая русских на второй план. В таких условиях русским артистам лишь в редких случаях удавалось занять

¹ Екатерине II балет не понравился, и она приказала директору театра Бибикову впредь в балете «не употреблять аллегория» и «заставлять танцевать «гнилую горячку» (А. А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959, стр. 213).

² А. А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959, стр. 228.

положение, на которое они имели полное право. В этом отношении чрезвычайно характерна судьба выдающегося русского танцовщика Тимофея Бубликова¹ (ок. 1748-ок. 1815). Еще в школе он обратил на себя внимание Гильфердинга своими редкими способностями. Первые выступления Бубликова на придворной сцене принесли ему успех, но так как танцовщик был русским, этот успех не был таким, на который он имел право рассчитывать по степени своего таланта, и зрители по принятому среди придворной знати обычаю презрительно называли его Тимошкой. Все же необыкновенные способности этого танцора были столь очевидны, что Екатерина II согласилась направить его на два года за границу для совершенствования. В 1765 году Бубликов получил заграничную командировку и отправился в Вену к своему учителю Гильфердингу. Здесь Бубликов не только совершенствовал свое искусство, но и с успехом выступал на сцене Венского театра, где приобрел европейскую известность. Это обстоятельство имело решающее значение для его судьбы на родине. Русский придворный зритель, для которого признание Западной Европы было законом, сразу изменил свое отношение к отечественному танцору после его возвращения. Бубликов был зачислен в труппу первым танцовщиком, наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание танцмейстера двора. Выход Бубликова на сцену обычно приветствовался аплодисментами зрителей, что являлось особым знаком уважения дворянства к русскому исполнителю, которого стали именовать теперь не Тимошкой, а Тимофеем Семеновичем.

Среди артистов балета того времени, удачно соревновавшихся с иностранцами, выделились также Мария Алексеевна (1761-?) и Александр Алексеевич (1759-?) Грековы и Иван Стакелберг (1750-?). Пренебрежительное отношение русского дворянства, даже наиболее образованной его части, к этим бесспорно выдающимся деятелям русского балета выразилось, в частности, в том, что о них и об их искусстве нет почти никаких упоминаний в мемуарной литературе того периода.

Однако, несмотря на такое положение, русские артисты балета не только упорно боролись за признание, но и продолжали постепенно вырабатывать свою национальную школу сценического танца.

Русские танцоры выступали и в операх, либретто которых сочиняла Екатерина II. В этих операх были танцевальные сцены. Создавая танцы для них, балетмейстер-иностранец обычно значительно стилизовал, «облагораживал» национальную русскую пляску. На долю русских исполнителей выпадала нелегкая задача придать этим псевдорусским постановкам подлинно национальное звучание, и, судя по иконографическим материалам, это им в значительной степени удавалось (например, в пьесе «Начальное управление Олега»).

Гораздо больший творческий простор предоставлялся русским артистам балета в появившихся тогда и имевших большой успех русских комических операх. Здесь постановщиками танцевальных сцен были, по-видимому,

¹ К сожалению, более подробных сведений о Бубликове найти не удалось.

русские; быть может, их ставили даже и сами исполнители. Это подтверждается тем, что в придворных русских операх имя балетмейстера-иностранца указывалось в программе, а в комических операх имя постановщика танцев вовсе не упоминалось.

Как русские комические оперы, так и псевдорусские сыграли положительную роль в развитии русского балета. Именно в них отечественные исполнители чувствовали себя относительно свободными и, претворяя народную пляску для сцены или исполняя стилизованные танцы в своей национальной манере, постепенно подготавливали почву для самоопределения сценического танца. Другим явлением, способствовавшим этому самоопределению, было возникновение в 80-х годах XVIII века общедоступных коммерческих театров.

Последняя четверть XVIII столетия характеризовалась быстрым ростом культурного уровня широких кругов русской интеллигенции. Театр, который при Петре I посещался почти по принуждению, теперь стал любимым развлечением сначала столичного, а затем и провинциального общества. Это способствовало появлению в крупных городах общедоступных коммерческих театров. Свободный от стеснительных придворных требований, от обязательного подражания западноевропейским дворам, репертуар общедоступных театров в значительной степени зависел от запросов зрителей. А запросы широких кругов русского общества сильно отличались от запросов высшей знати: они были демократичнее и национальнее. Это, естественно, породило борьбу вкусов демократически настроенных дворян и придворной знати. Ареной этой борьбы и стали коммерческие театры.

В Петербурге первый русский коммерческий театр был открыт на Царицыном лугу в 1777 году. Он назывался «Вольным театром», что подчеркивало его общедоступность. Через четыре года после открытия этот театр, сохранив свою общедоступность, перешел в казну и стал именоваться городским.

Таким образом, в Петербурге образовалось два театра - придворный и городской - с разным составом зрителей, но с менее четким делением | трупп. Придворные актеры часто выступали на сцене городского театра, из артистов которого обычно комплектовалась придворная труппа. На сцене городского театра шли первые русские комические оперы, и их успех во многом был вызван чувством протеста демократически настроенного 1 передового дворянства против псевдорусских спектаклей, процветавших при | дворе. Конечно, и в городском театре ощущалось влияние двора, так как g наименее культурная часть зрителей считала признаком хорошего тона | следовать вкусам высшей знати. Однако репертуар городского театра был t намного демократичнее придворного. Мещанская драма и комические бале- Ж ты пользовались здесь большим успехом у зрителей, чем трагедия и балет;! серьезный. Рост популярности театра среди городского зрителя вызвал | необходимость сооружения более обширного здания. В 1783 году был Д открыт новый - Каменный театр.

С момента основания в состав труппы городского театра входила балетная группа. В 1783 году она состояла из 13 мужчин и 9 женщин. Все они были русскими. Эти артисты чувствовали себя в городском театре гораздо свободнее, чем их товарищи, работавшие на придворной сцене. Здесь отсутствовало засилие иностранцев и даже часть постановочной работы велась русскими - Балашовым и Райковым. Однако полной самостоятельности у русских не было и здесь, так как верховное руководство балетом городского театра осуществлялось тем же Анжиолини.

Анжиолини мало внимания обращал на школу, и уровень преподавания в ней снизился. Из стен школы уже перестали выходить исполнители, способные соперничать с иностранцами. Такое положение было нетерпимо для дворцового ведомства, которое, с одной стороны, должно было всемерно поддерживать величие петербургского двора и повышать качество придворного театра, а с другой, - в условиях сильно пошатнувшегося к этому времени финансового положения страны-всячески заботиться о сокращении дворцовых расходов. Содержание иностранных артистов стоило очень дорого, а качество подготовки дешевых русских исполнителей, способных их заменить, было чрезвычайно слабым. Все это заставило правительство обратить серьезное внимание на школу и в 1783 году выпisać из-за границы итальянского артиста балета Иосифа Канциани. Воспитанник венецианской школы, выдающийся актер пантомимы, хороший танцовщик и талантливый балетмейстер, Канциани энергично взялся за упорядочение преподавания. В конце первого же года пребывания Канциани в школе его ученики показали столь «великие успехи», что педагог был переведен в число штатных преподавателей. При зачислении его на службу указывалось, что ему вменяется в обязанность довершать воспитание учащихся, с тем, чтобы они могли впоследствии заменить иностранцев. Предварительная подготовка и обучение будущих артистов осуществлялись русскими педагогами, но так как с ними мало считались, их имена лишь иногда случайно попадали в списки преподавателей школы.

За восемь лет своей педагогической деятельности Канциани сумел не только выправить положение в Петербургской школе, но и воспитать новые, значительно более подготовленные кадры русских артистов балета.

В 1786 году вместо ушедшего Анжиолини балетмейстером петербургского балета был назначен Канциани. Одновременно с ним работал выдающийся французский танцовщик Шарль Лепик (1749-1806). Один из лучших учеников Новерра, пользовавшийся особой любовью своего учителя, Лепик начал артистическую карьеру в Большой парижской опере, но, будучи крайне самолюбивым, покинул ее, не желая соревноваться с входившим в моду молодым Огюстом Вестрисом, и уехал в Англию. В 1786 году он был приглашен в Петербург. Впоследствии Лепик окончательно обрусел и кончил свои дни в России. Как балетмейстер Лепик в основном ограничивался переносом на петербургскую сцену лучших спектаклей Новерра и главное внимание обращал на свою исполнительскую деятельность.

Как постановщик Канциани был интереснее Лепика. Он знакомил зрителей с новейшими итальянскими серьезными балетами, мало известными в

Петербурге, и упорно развивал балетную драматургию. Спектакли Канциани «Дон-Жуан» и «Инесса де Кастро» пользовались особой любовью зрителей. Балетмейстер не чуждался и русского танца. Так, совместно с Лепиком им была осуществлена вся танцевальная часть в постановке исторического представления «Начальное управление Олега».

В это время в Москве не было постоянного публичного театра, а необходимость в нем ощущалась здесь с каждым годом все больше. Мысль о создании публичного театра принадлежала Московскому университету и Воспитательному дому. С 1756 года в университете было введено изучение танцев, которым руководил танцмейстер Максимов. Позднее здесь были образованы классы изящных искусств, готовившие воспитанников к театральным выступлениям в университетском театре. В 1773 году изучение театрального искусства было введено и в Воспитательном доме, где вскоре также был оборудован учебный театр. Приглашенный учитель - итальянец Филиппе Беккари, ранее преподававший танцы в Вене, - вместе с женой стал обучать 60 детей в танцевальном классе. Тем самым было положено основание ныне существующего Московского академического хореографического училища.

Первый выпуск учащихся состоялся через три года, но не оправдал возложенных на него надежд. Класс был чересчур многочислен (он через год после основания достиг 80 человек), и качество преподавания при таком количестве учащихся не могло быть на высоте. Окончательно определить степень подготовки будущих артистов балета было крайне затруднительно, так как здесь сыграли роль условия материального характера. Учитель получал плату в конце обучения за каждого ученика в отдельности, в зависимости от его квалификации, устанавливаемой экзаменационной комиссией. Комиссия всячески стремилась снизить квалификацию учащегося, поэтому знания большинства выпускников были признаны посредственными. В результате этого последовала смена педагогов, и во главе балетных классов Воспитательного дома в 1778 году стал Леопольд Парадиз, отличный танцовщик и балетмейстер, прибывший в Россию вместе с Гильфердингом.

Неоднократные попытки открыть в Москве постоянный публичный театр кончались неудачами, но необходимость создания его все возрастала. Было ясно, что рано или поздно такой театр все-таки будет открыт, и эта перспектива ставила перед Московским университетом и Воспитательным домом ответственную задачу - подготовить для будущего театра необходимых профессиональных исполнителей.

Парадиз поставил в школе дело по-новому-он принял в класс только 20 детей (10 мальчиков и 10 девочек), оговорив себе право отсева малоспособных учащихся и замены их другими. Парадиз обязался учить детей серьезному, полухарактерному и комическому танцам, в зависимости от того, какой жанр кому из них «природен». Индивидуальный подход к учащимся, вытекавший из требований новой педагогической мысли того времени, стал в дальнейшем основным правилом русского хореографического образования.

Выпуск учеников Парадиза в 1779 году доказал его незаурядные педагогические способности. Направленные в Петербург для испытания, московские выпускники получили там высокую оценку. В 1781-1783 годах 5 актеров было зачислено в придворную балетную труппу, а 14-в балетную труппу «Вольного театра». Особенно выдающимися исполнителями оказались Гаврила Иванович Райков, Иван Лаврентьевич Еропкин, Василий Михайлович Балашов и Арина Матвеевна Собакина. Балашов и Еропкин были первоклассными комическими танцовщиками и удивляли зрителей легкостью и высотой, прыжков. Кроме того, Балашов прославился русскою пляскою. Райков отличался как мимический артист и, по рассказам, был любимцем зрителей верхних ярусов, так называемого «райка». Балашов и Райков известны также как первые русские балетмейстеры-постановщики, ставившие в Москве комические балеты и дивертисменты с русскими плясками. Арина Матвеевна Собакина стала впоследствии ведущей московской танцовщицей, а все остальные заняли положение солистов.

Хорошие результаты, достигнутые Московской балетной школой в первую пору ее существования, доказали, что преподавание в ней в то время было на более высоком уровне, нежели в Петербургской школе.

После финансового краха очередного антрепренера содержание театра в Москве в 1776 году взял на себя князь Урусов, позднее передавший свои права англичанину Михаилу Меддоксу (1747-1822). В силу заключенного контракта и выданной «привилегии» Меддоксу предоставлялось исключительное право содержать в Москве публичный коммерческий театр. Последнее обстоятельство ставило в крайне затруднительное положение Московский воспитательный дом, который продолжал готовить в своих стенах артистов всех жанров, выступавших лишь на закрытых спектаклях в самом доме. Всякая попытка руководства Воспитательного дома открыть свой публичный театр встречала решительный протест Меддокса. Возникший было в связи с этим конфликт закончился тем, что Меддокс принял на службу в свой театр большинство подготовленных Воспитательным домом артистов и балетную школу с ее педагогическим составом. Во главе школы и балета театра Меддокса оказался итальянский педагог и балетмейстер Франц Морелли.

В Воспитательном доме с 1784 года вместо Парадиза стал преподавать Козимо Морелли, балетмейстер театра Меддокса. Как постановщик он не представлял собой ничего интересного. Балеты, сочиненные им, не отличались ни оригинальностью, ни выдумкой, но осуществлялись в достаточной мере грамотно. Как педагог Козимо Морелли ни в какой мере не мог равняться со своим предшественником. За время его работы в школе из ее стен не вышел ни один выдающийся деятель московского балета.

С 1782 года в театре Меддокса начались регулярные балетные представления. С первого же года работы выявилось своеобразие балетного репертуара театра, резко отличающегося от петербургского. За четверть века существования театра Меддокса в нем было дано множество постановок, но не более десяти балетов дублировали петербургские спектакли. Подобное явление не было случайным. Желая лучше узнать своего зрителя, чтобы успешнее вести

дело, Меддокс образовал в театре нечто вроде художественного совета из числа наиболее влиятельных театралов, с которыми советовался по репертуарным вопросам. Он также очень считался с мнением русских артистов. Все это помогло ему хорошо ориентироваться во вкусах и запросах зрителей. Вместо мифологических и трагедийных балетов Петербурга в Москве процветали комический жанр и балетная мелодрама, более близкие демократическому зрителю¹.

О создании какого-либо национального балетного репертуара в Москве тогда еще не могло быть и речи - молодая труппа театра, за исключением нескольких ведущих артистов, состоявшая целиком из русских, не была к этому подготовлена. Однако на сцене театра Меддоуса были широко распространены танцевальные дивертисменты, в которых исполнялись народные танцы. Ставились балеты и на современную тему (например,

«Взятие Очакова»). Содержание этого спектакля неизвестно, но конкретность и реалистичность его названия говорят сами за себя и заставляют думать, что этот балет значительно отличался от аллегорических «Новых аргонавтов», поставленных в Петербурге. В Москве впервые пошла и получившая широкую популярность первая русская комическая опера «Мельник - колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова.

Тяга дворянства к культурным развлечениям постепенно стала охватывать всю Россию. Вслед за Петербургом и Москвой во второй половине XVIII века в некоторых провинциальных центрах начали организовываться публичные театры, в коллективы которых обычно входили и небольшие балетные группы. В Харькове, Нижнем-Новгороде, Одессе, Рязани появились свои балетные артисты. Это были и любители из горожан, и крепостные, отпущенные на оброк, и простые крестьяне-искусники плясать, и случайно попавшие в Россию иностранные исполнители. И всюду искусство танца незамедлительно завоевывало признание зрителей.

К этому времени относится и широкое распространение крепостного балета. Если в 1785 году екатерининская «Грамота городам» в значительной степени оживила быт провинциальных городов, вплоть до появления в них публичных театров, то «Жалованная грамота дворянству», опубликованная в том же году, окончательно узаконила положение дворянства как господствующего класса в государстве. Облеченные неограниченными правами в отношении своих крепостных, непомерно богатевшие представители дворянской верхушки всячески стремились превратить свои поместья в маленькие государства в государстве. В связи с этим родился характерный для России институт крепостного театра.

В последней четверти XVIII века целый ряд русских вельмож уже располагал собственными балетными труппами и балетными школами. Наиболее серьезно и профессионально поставленными были крепостные балетные труппы у Шереметева, Потемкина, Зорича, Апраксина и Головкиной. В конце XVIII века, после смерти владельцев, часть крепостных балетных

¹ Чрезвычайно характерно, например, что такой балет, как «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля, был дан в театре Меддокса на 8 лет раньше, чем в Петербурге, и на 3 года раньше, чем в Париже.

артистов Зорича, Потемкина и Головкиной была выкуплена или передана в казну; ими укомплектовали балетные коллективы императорских театров. Остальные крепостные артисты, за исключением труппы Шереметева, были отпущены на оброк и составили основное ядро провинциальных балетных коллективов.

Сведения о крепостных балетных театрах крайне скудны. Наибольшее количество данных сохранилось о труппе Шереметева, выступавшей в усадьбах Кусково и Останкино. Во главе ее стояли крупные столичные балетмейстеры; педагоги в школу отбирались из числа лучших артистов придворного театра. Балетный репертуар был самостоятельным и не копировал дворцовый; спектакли поражали роскошью и великолепием. У помещиков более ограниченного достатка постановка театрального дела была значительно скромнее, но и они принимали все меры к повышению квалификации своих артистов для того, чтобы щеголять друг перед другом их искусством. Не будучи в состоянии содержать собственные школы, они отправляли крепостных на учебу в Петербургское балетное училище, в школу театра Меддокса, а иногда и за границу. Порой такой исполнитель возвращался на родину увенчанный европейской славой и попадал в условия рабского состояния, где к мукам физическим прибавлялись нравственные страдания. Но вместе с тем подневольный и обычно унижительный институт крепостного театра оказал очень большое влияние на развитие театра в целом и русской национальной школы в балете. Кадры крепостного балета, комплектовавшиеся непосредственно из среды широких слоев крестьянства, вносили в зарубежный сценический танец русские особенности исполнения и тем самым последовательно выковывали свое самостоятельное искусство танца. Кроме того, крепостной балет знакомил с балетным искусством отдаленные уголки России.

История не сохранила сведений о многочисленных деятелях русского крепостного балета. Любовавшиеся их искусством дворяне считали, как правило, ниже своего достоинства интересоваться их судьбой, а тем более упоминать о них в своих записках и воспоминаниях. Почти единственным именем, которое дошло до нас от того времени, является имя первой танцовщицы шереметевского балета Татьяны Васильевны Шлыковой, по сцене-Гранатовой (1773-1863). (Шереметев ввел правило давать своим балетным артистам сценические фамилии, производя их от названий драгоценных камней.) Дочь оружейного мастера, она получила сценическое образование в Кусковской театральной школе, после чего совершенствовалась в Петербурге у знаменитого Лепика. Заинтересованный в подготовке актеров своего театра, Шереметев предоставил ей возможность видеть не только балетные спектакли московского театра Меддокса, но и балеты Анжиолини в петербургском театре. Искусство Шлыковой удостоилось даже одобрения аристократического зрителя.

К последнему десятилетию XVIII века искусство балета в России значительно окрепло и стало распространяться по всей стране. Сценический танец, где бы он ни появлялся, неизменно находил живой отклик у зрителей, и

хотя рано еще было говорить о проникновении балета в широкие народные круги, он с каждым годом становился все популярнее в русском обществе.

В 1760-1780 годах русский балет сделал новые и очень важные шаги по пути своего развития. Значительно изменился внешний вид спектаклей, обогатилась техника танца, особенно женского. Параллельно с этим развивалась и балетная драматургия, стремясь отражать, хотя еще и в слабой степени, интересы зрителя.

Изменилось и оформление балетных спектаклей. В 70-х годах появились декорации, приближающиеся к реалистическим, но значительно идеализированные. Художники стали стремиться конкретизировать место действия и связывать декорации с содержанием представления. Много внимания в театральной живописи начало уделяться свету и тени. Ограниченная палитра декорационных полотен контрастировала с красочными костюмами. Больших высот достигло знание законов театральной перспективы, особенно ярко проявлявшееся в работах итальянского декоратора П. Гонзаго.

Музыкальная сторона постановок, перешедшая в руки профессиональных композиторов, стремившихся создавать цельные партитуры, значительно улучшилась. Росло самосознание русских деятелей балета и, несмотря на то что они продолжали оставаться на втором плане по сравнению с иностранцами, в их среде начали появляться постановщики и исполнители первых ролей.

Основным достижением этих лет было то, что русский балет вышел из узких и стеснительных дворцовых покоев и стал достоянием демократического, прогрессивно настроенного зрителя. Только этот зритель и его суд могли оказать решающее влияние на развитие отечественного балета. Тесная связь со зрителем явилась той силой, которая помогла русским балетным деятелям одержать победу в борьбе за национальное самоопределение своего искусства.

ГЛАВА VII. НАЧАЛО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РУССКОГО БАЛЕТА

Быстрый рост национального сознания передовой части русского общества настоятельно требовал освобождения искусства, и в частности балета, от слепого подражания иноземному. Однако реакционное дворянство, для которого- зарубежное искусство было пределом совершенства, мешало русским деятелям балета сбросить с себя путы иностранных художественных установок и выйти на широкий путь национального развития. Произошедшее в конце XVIII века изменение политической обстановки в Европе предоставило эту возможность. В 1789 году во Франции началась буржуазная революция. Ее последствия так испугали Екатерину II, что каждый иностранец теперь казался ей революционером и якобинцем. Было дано указание уволить с казенной службы всех иностранных подданных, кроме несомненно благонадежных. Придворный балет стал быстро освобождаться от подозрительных в политическом отношении французов -и итальянцев. В таких условиях отечественные кадры, способные заменить зарубежных исполнителей, были необходимы. Перед русскими деятелями балета неожиданно открылись широкие возможности, нужен был только организатор, который смог бы повести балет по новому, самостоятельному пути. Им явился выпущенный из Петербургской школы В 1786 году Иван Иванович Вальберх.

Предки И. И. Вальберха (1766-1819) были выходцами из Швеции, но род его давно обрусел. Будущий балетмейстер родился в Москве в семье театрального портного. Профессиональное образование Вальберх получил в Петербургской балетной школе. Там он не только в совершенстве овладел техникой танца, но, отличаясь неутомимой жаждой знаний, много читал и изучил французский и итальянский языки. Будучи одним из лучших учеников Канциани и обладая выгодной наружностью, Вальберх в 1786 году был зачислен в придворную труппу на первое положение, чего почти никогда не удаивались русские¹.

В конце XVIII века возникает новое литературное направление-сентиментализм, пришедший на смену классицизму.

В противовес классицизму писатели этого направления на первый план выдвигали чувство и отстаивали право человека на свободную, независимую от гнета государственной власти личную жизнь. Равным образом отстаивали они и свободу писателя от принудительных «правил» классицизма. Наиболее ярким представителем сентиментализма в русской литературе был Н. М. Карамзин.

Несмотря на то что сентименталисты идеализировали душевные переживания человека, придавали чрезмерное значение облагораживающему влиянию природы на людей и вопросам нравственного воспитания, они вместе

¹ Предок Вальберха был шведским офицером, т. е. дворянином, что несомненно отразилось на карьере его правнука.

с тем проявляли большой интерес к обыденной, будничной обстановке, к семейно-бытовой жизни, то есть стояли несравненно ближе к реализму, чем представители классицизма.

Одной из главных особенностей нового направления было то, что оно объединило передовых русских людей в их борьбе за самоопределение отечественного искусства. Русская тематика в произведениях писателей-сентименталистов получила широкое развитие и в некоторой степени освободилась от того псевдорусского характера, каким отличались трагедии классицизма.

Вместе с большей частью прогрессивной дворянской интеллигенции Вальберх искренне увлекся этим художественным направлением. Не только новизна привлекала его в сентиментализме, но прежде всего его демократичность. Постепенно у Вальберха созрела решимость проводить идеи сентиментализма в балете. Одновременно он хотел перестать ориентироваться на вкусы царского двора, как это делали его предшественники, а отображать в своих спектаклях интересы широких кругов интеллигенции.

Балетмейстерский дебют Вальберха состоялся в 1795 году, когда на сцене появился балет его сочинения «Счастливое раскаянье». Вальберх избрал излюбленный двором мифологический сюжет, но разрешил его совершенно по-новому. Мифологическая фабула преподносилась зрителю в иной трактовке, с позиций художника-сентименталиста. Тема рока и божественного предопределения уступила здесь место теме раскаяния и вознаграждения за него. Постановщик стремился вызвать умиление зрителя, пробудить его лучшие чувства и тем самым содействовать смягчению и исправлению нравов. Подобный подход к спектаклям был характерен для Вальберха, который и называл свои хореографические произведения «нравственными балетами». Но не только подход к разрешению балета был новым. Автор обратил чрезвычайно серьезное внимание на логическое развертывание сюжета и приблизил театральный костюм к бытовому. Все это было необычно для Петербурга, но имело успех.

Деятельность Вальберха была нарушена сумасбродными выходками Павла I. Так, например, царь предложил обходиться в спектаклях одними танцовщицами, так как здоровые мужчины, по его мнению, с большей пользой могли служить в армии. Был издан приказ, по которому балетные артисты были обязаны присутствовать на разводах караула, якобы имеющих практическое значение для их искусства; исполнение вальса, получившего в те годы особое распространение в революционной Франции, было повсеместно запрещено и т. п. Некоторую тревогу вызвало распоряжение царя выписать балетмейстера-иностранца. Однако прибывший из-за границы балетмейстер П. Шевалье скоро доказал свою полную беспомощность. Балеты, поставленные им, были очень плохими и устаревшими, но он привез в Россию новый, более свободный и естественный балетный танец, рожденный революцией. После истечения срока трехлетнего контракта Шевалье был уволен и покинул Россию.

Вместе с Шевалье в Россию приехал его родственник, совсем еще юный французский танцовщик Огюст (Август Леонтьевич) Пуаро (ок. 1780-1844).

Пленившись прелестью русского народного танца, он начал серьезно его изучать и впоследствии стал лучшим его исполнителем на петербургской сцене. Им был поставлен также целый ряд русских патриотических дивертисментов, имевших очень большой успех. Со временем Пуаро обрусел и окончил свои дни в России.

В период пребывания Шевалье и Огюста в Петербурге Вальберх продолжал работать в труппе как исполнитель, как руководитель школы и как постановщик. Его деятельность в Каменном театре, безусловно, явилась важнейшим этапом в развитии русского национального балета.

Поставленный им в 1799 году балет «Новый Вертер» был не только чрезвычайно смелым новаторским опытом, но и с полной определенностью устанавливал эстетические взгляды автора. Вальберх развернул действие этого балета в современной ему эпохе и выпустил исполнителей на сцену во фраках и модных для того времени платьях. Подобное новшество вызвало оживленные споры и осуждение у части зрителей, но спектакль имел успех. Содержание постановки, основанное на действительном происшествии, имевшем место в те дни в Москве, по-видимому, заключалось в истории несчастной любви небогатого пехотного офицера и девушки из знатной состоятельной семьи. Невозможность соединиться по социальным и материальным причинам заставила их покончить с собой ночью на кладбище. Однако Вальберх был далек от мысли возбудить своим балетом протест зрителей против социальных предрассудков и несправедливостей. Он лишь стремился вызвать более гуманное отношение родителей к чувствам детей, но тем не менее спектакль явился значительным общественным событием.

От своего предшественника Анжиолини Вальберх унаследовал серьезное отношение к балетной музыке, но в отличие от него стремился сотрудничать не с иностранными, а главным образом с русскими композиторами:

С.Н. и А.Н. Титовыми, С. И. Давыдовым. Вальберх также ставил балетные сцены в русских комических операх Е. И. Фомина.

Постановки Вальберха страдали существенными недостатками, из которых главный заключался в том, что пантомима в них часто подавляла танец. Однако настойчивое стремление балетмейстера создать самостоятельный балетный репертуар свидетельствовало об определенной зрелости русского балета.

Зрелость русского балета подтверждалась и появлением целого ряда первоклассных отечественных исполнителей. Среди них первое место принадлежит Анастасии Парфентьевне Бериловой (1776-1804), сочетавшей в себе дарование выдающейся танцовщицы и прекрасной актрисы. Туберкулез унес Берилову в могилу в возрасте 28 лет, в расцвете творческих сил. Одновременно с Бериловой выступала Арина Ивановна Тукманова (1778-1804), окончившая школу в 1797 году. По словам современников, она была первоклассной танцовщицей, великолепно исполнявшей ведущие роли. Это подтверждается ее необычайно высоким окладом в 900 рублей в год. Тукманова пробыла на сцене только шесть лет и по неизвестным причинам уволилась в 1803 году. Свои первые шаги на сцене в те дни делала молодая

Евгения Ивановна Колосова, выделявшаяся среди окружающих необыкновенным пантомимным талантом и строгой формой танца. Однако расцвет ее деятельности наступил позднее.

Ежегодно из стен» школы выходили все новые и новые отечественные кадры, и в этом была выдающаяся заслуга Вальберха. Еще в 1794 году, после отъезда Канциани из России, Вальберх принял на себя и обязанности руководителя балетной школы. Впервые во главе петербургского училища стал русский педагог. Вальберх начал широко применять новые методические приемы и стал не только учить, но и воспитывать учащихся. Его педагогической деятельности помогало то обстоятельство, что он был русским и мог ближе подойти к своим ученикам. Когда из соображений экономии на некоторое время балетная школа была закрыта и учащиеся распущены, Вальберх, несмотря на то что имел большую семью, взял некоторых наиболее способных учеников к себе домой, где они продолжали обучение. Среди этих учеников были знаменитая впоследствии Е. Колосова и У. Плетень. В результате педагогической деятельности Вальберха к концу века петербургская балетная сцена была окончательно завоевана русскими.

Об интеллектуальном росте русского балета того периода говорит появление в печати в 1794 году первого русского учебника танца. Эта книга, озаглавленная «Танцевальный учитель», была написана преподавателем Шляхетного корпуса Иваном Кусковым и представляла собой самостоятельный труд. «Танцевальный учитель» был всецело посвящен изучению менуэта, который в то время еще оставался основой профессионального хореографического воспитания.

В 1801 году в Петербург прибыл новый французский балетмейстер-Дидло, выписанный из Лондона. Он сыграл позднее важную роль в развитии русского балета.

Вальберх встретил Дидло враждебно. Это объяснялось не личной неприязнью и не боязнью конкуренции, а опасением, что Дидло сведет на нет все то, что с таким трудом было завоевано за последнее время русским балетом. В Дидло Вальберх видел иностранца, который снова подчинит русских исполнителей иноземным художественным требованиям и станет превращать их в копии французских танцовщиков и танцовщиц.

По-видимому, все это не ускользнуло от внимания дирекции и вызвало в 1802 году неожиданное «благоденствие» по отношению к Вальберху в виде командировки на казенный счет за границу «для усовершенствования его таланта». Фактически Вальберх отстранялся от руководства балетной труппой и от педагогической деятельности в школе, тем самым открывая широкую дорогу новому балетмейстеру.

Командировка за границу была необыкновенным отличием, которого редко удостоивались деятели русского театра. Вальберх понимал это и, кроме того, радовался возможности повидать края, о которых приходилось только слышать или читать. Но к этим радостным чувствам примешивалось беспокойство за оставляемое в России любимое дело.

Во время путешествия Вальберх вел путевой журнал, где рассказывал не только о своем времяпрепровождении, но и записывал свои мысли и суждения о зарубежном искусстве балета. Он обращал особое внимание на все то, что могло быть полезным русскому балету. С присущей ему добросовестностью Вальберх выполнял возложенное на него поручение, занимаясь танцами и исправно посещая театр, музеи и библиотеки, но в нем не было обычного для большинства тогдашних дворян преклонения перед иноземным, а, наоборот, наблюдалось желание подвергнуть критике отдельные явления зарубежной жизни и общепризнанные авторитеты.

Особенно важно то, что Вальберх рассматривал всемирно прославленный парижский балет с точки зрения своих прогрессивных взглядов на балетное искусство. Так, он смело осуждал увлечение французов демонстрацией техники, а кумира Европы танцовщика Огюста Вестриса называл не иначе как «ломалыщиком», который «танцует почти без рук, вертится, как сумасшедший, и даже временами язык высовывает»¹. Вальберха возмущало отсутствие исторической правды в оформлении постановок и слабость музыкальной стороны спектаклей. Говоря о бедной творческой фантазии знаменитого французского балетмейстера П. Гарделя и о застое парижского балета в театре Большой оперы, он одновременно указывал на значительность содержания русских балетов, на более высокое качество русской балетной музыки. В то же время он сетовал на отсталость технического оформления спектаклей в петербургском театре и на малочисленность императорской труппы. Высказывания Вальберха о зарубежном балете не являлись только его личным мнением, а отражали русские взгляды на задачи балета, уже в те годы существенно расходившиеся с зарубежными требованиями к этому виду искусства.

Возвратясь на родину, Вальберх с великим возмущением отметил, что французомания дворянства в Петербурге снова вспыхнула с необычайной силой. Еще недавно русская знать с ужасом взидала на революционные события во Франции, а теперь, когда там победила контрреволюция, все было забыто, и увлечение Парижем охватило столицу. Придворное общество увлекалось французской культурой настолько, что начало забывать даяге родную речь.

В русском искусстве стал широко распространяться новый художественный стиль, получивший название русского ампира. Балеты Шарля Луи Дидло в первый период его творчества в России (1801-1811) как нельзя лучшие отвечали запросам придворного зрителя.

Дидло (1767-1837) родился в Швеции, в Стокгольме, где его отец, французский танцовщик и балетмейстер, руководил королевским балетом. Свое первоначальное хореографическое образование он получил на родине, а за тем совершенствовался в Париже. После длительного пребывания во Франции Дидло возвратился в Швецию, где с большим успехом выступил как исполнитель и удачно испробовал свои силы как постановщик танцевального

¹ И. И. Вальберх. Из архива балетмейстера. М.-Л., «Искусство», 1948, стр. 60.

дивертисмента в опере «Фрея». В 1788 году Дидло снова поехал в Париж, где сблизился с Добервалем; в том же году он отправился в Лондон и выступал там в первых ролях. Возвратившись во Францию, он дебютировал в Большой опере, но не был принят в труппу и уехал работать в Бордо. Здесь его застала французская буржуазная революция. Идеалы революции увлекли Дидло, и он всецело отдал себя служению Молодой республике. В 1791 году танцовщик был принят в балетную труппу Большой оперы, но через два года покинул ее и поступил в отличавшийся большей революционностью театр Монтасье. После разгрома якобинцев и начавшейся контрреволюции Дидло едва не был арестован и поспешил уехать в Лион, а оттуда в Лондон, где работал с Новерром и Добервалем и поставил ряд балетов, в том числе свой знаменитый впоследствии балет «Зефир и Флора», стяжавший ему первый несомненный успех. Смелость творческой фантазии молодого балетмейстера, хороший вкус, изящество постановки, изобретательность и осмысленность сценических трюков обратили на него внимание лондонского зрителя.

В самом конце XVIII века обстановка в лондонском театре значительно изменилась: антреприза давала убытки и возможности постановщика были сокращены. Это заставило Дидло принять приглашение русского Двора и выехать в Петербург, куда, по-видимому, его рекомендовали Лепик, Новерр и Доберваль. В конце 1801 года Дидло прибыл в Россию, чтобы замечать место первого танцовщика в петербургской балетной труппе. Даже поверхностное знакомство Дидло с русскими деятелями балета, с театром и школой убедили его в том, что в России существует свой особый русский балет, значительно отличавшийся от западноевропейского. Дидло видел недостатки этого балета - низкую технику танца, малочисленность труппы, примитивность технической части, костюмов, - но одновременно он отмечал и его огромные возможности, открывавшие широкие горизонты для деятельности балетмейстера.

После отъезда Вальберха за границу Дидло был назначен руководителем школы и с увлечением начал преподавать, чтобы как можно скорее увеличить петербургскую балетную труппу и усилить ее технически. В то же время он совершенствовал технику сцены, то есть обращал внимание именно на те недостатки, на которые указывал Вальберх в журнале своего путешествия. Одновременно Дидло готовился к своей основной, балетмейстерской работе: присматривался к аристократическому зрителю, узнавал его вкусы. Он видел, что русская знать, как и французская, увлекается античностью, что эллинская культура входит в быт высшего общества, что архитектура, живопись, скульптура, литература, а также предметы домашнего обихода, мебель, дамские платья, прически а la Grecque (как у гречанок) и даже обувь носят на себе отпечаток Древней Греции. Отображению этого увлечения в хореографии Дидло и посвятил первый период своей деятельности в России. Его балеты этого времени отличались особой поэтичностью, легкостью, грацией исполнения и изяществом сюжета. Они были поставлены в стиле от античного поэта Анакреона, почему и назывались анакреонтическими.

Дидло дебютировал в апреле 1802 года постановкой балета «Аполлон и Дафна». Придворный зритель благосклонно принял новые по своей форме,

чрезвычайно танцевальные спектакли балетмейстера, в которых умело использовались выразительные возможности русских исполнителей, показывались невиданные ранее чудеса сценической техники и новые приемы оформления спектаклей. Несколько стилизованный греческий костюм, появившийся в России еще при Шевалье, Дидло максимально облегчил, приблизив его еще более к подлиннику, не останавливаясь даже перед частичным обнажением как танцовщиков, так и танцовщиц. В качестве танцевальной обуви балетмейстер широко применял сандалии. Значение исполнителей женских и мужских ролей в балете стало постепенно уравниваться, и лишь по традиции, как дань прошлому, в новых балетах, название которых было составлено из имен собственных, мужское имя печаталось первым («Аполлон и Дафна», «Пастух и Гамадриада», «Зефир и Флора», «Амур и Психея»), а в программах имена танцовщиков упоминались раньше имен танцовщиц.

Особенное впечатление на зрителей производили знаменитые полеты, применяемые Дидло в его балетах. В отличие от прежних, наивных по своей технике единичных полетов, балетмейстер ввел групповые танцевальные полеты. Так, в балете «Зефир и Флора» Зефир опускался на сцену в полете из-за верхней падуго и, протанцевав несколько тактов с Флорой, подхватывал ее и уносился с нею обратно под падуго на противоположной стороне сцены. В другой картине Флора пролетала по сцене, а вокруг нее вился хоровод амуров. При тогдашней технике эти сложные полеты достигали своего эффекта лишь благодаря слабому освещению и зависели исключительно от ловкости, искусства и срепетованности рабочих сцены - простых русских крестьян. Балеты Дидло этого периода не отличались глубоким содержанием, в чем сильно уступали постановкам Вальберха. Спектакли Дидло пришлись по вкусу придворному окружению, но не удовлетворяли широкие круги дворянской интеллигенции.

Первые успехи французского балетмейстера не повлекли за собой прекращения деятельности Вальберха: после возвращения на родину он продолжал свою балетмейстерскую работу. Однако преподавание в школе всецело сосредоточилось в руках Дидло.

В 1802 году Вальберх ставит в Петербурге в знак признательности за предоставленную ему заграничную командировку балет «Жертвоприношение благодарности». На этой постановке положительно сказалось пребывание балетмейстера за границей. Живя в Париже, Вальберх особенно внимательно присматривался к французскому сценическому танцу, сделавшему за истекшую четверть столетия большой скачок вперед. Французская буржуазная революция, борясь с пережитками абсолютизма, смело ломала и устаревшие каноны того танца, который в свое время главенствовал в королевском балете. Танец приблизился к жизни - манерные менуэты и гавоты уступили место непринужденным вальсам и кадрилиам, на сцене появился арабеск, смелые построения кордебалета. Эти новые танцевальные формы Вальберх и применил в своем балете. Благодаря этому в отличие от его прежних спектаклей в «Жертвоприношении благодарности» танец играл ведущую роль.

Одновременно Вальберх работал над постановкой танцев в целом ряде опер и готовил большой пятиактный балет «Бланка, или Брак из отщепенности» по мотивам произведения А. Лесажа «Жиль Блаз».

Когда Вальберх был в Париже, французские недруги Дидло достаточно потрудились над тем, чтобы настроить его против французского балетмейстера. Это, естественно, усиливало неприязнь Вальберха к Дидло. Возникшая между балетмейстерами отчужденность не основывалась, однако, на личной почве, их расхождения носили принципиальный характер.

В этот период своей деятельности в России Дидло, увлекшись танцевальными способностями русских, почти всецело посвятил себя развитию и совершенствованию их незаурядных данных. Что же касается балетмейстерской работы, то в основном он довольствовался постановками анакреонтических балетов. Все эти Амуры, Зефиры, Галатей и Флоры были фантастическими персонажами, ни в какой мере не отражавшими идеалы современности.

Вальберх как постановщик танцев был намного слабее Дидло. Хореография русского балетмейстера была отсталой, но он всемерно стремился приблизить балет к действительности. Почти во всех его постановках отсутствовали фантастические персонажи и действовали реальные люди с их особенностями и страстями. Дидло ратовал за изящество танца, за совершенство формы. Вальберх боролся за содержательность спектаклей, за яркие живые образы. Дидло не вносил нового в балетную драматургию, а лишь совершенствовал ее. Вальберх, наоборот; утверждал те реалистические тенденции, которые всегда были близки русскому народу.

Впоследствии оба балетмейстера поняли друг друга, и их расхождения сменились взаимным уважением и дружной работой.

Балет в Петербурге в это время стал привлекать все большее общественное внимание. В литературных журналах регулярно появлялись статьи о танце и балете, в газетах печатались краткие заметки о театральных спектаклях, и, наконец, в 1803 году в Петербурге начало выходить впервые в мире полное собрание сочинений Новерра, издаваемое на французском языке за счет русского правительства.

Что же касается балета в театре Меддокса в Москве, то он в эти годы вступил в последний период своего существования. Хотя устаревший по своим творческим принципам балетмейстер Морелли был заменен новым талантливым руководителем - Иосифом Соломони, ранее работавшим балетмейстером в Милане, Вене, а затем в России, в крепостном театре Шереметева, - тяжелое материальное положение театра не изменилось. Расходы не окупались, и впереди был неизбежный финансовый крах. В поисках выхода из положения театр сначала был взят под наблюдение Московского опекунского совета, а затем полностью перешел в его ведение. В 1805 году здание театра Меддокса и большая часть театрального имущества сгорели. Но спектакли все же продолжались по инициативе труппы в случайных помещениях.

В провинции балетный театр завоевывал все большее и большее признание. В Нижнем-Новгороде князем Н. Г. Шаховским был открыт публичный театр, в состав которого входила труппа танцовщиц, дававшая отдельные балетные представления. Это был первый известный нам случай превращения закрытого крепостного театра в открытый, коммерческий.

Крепостные театры в конце XVIII века достигли своего наивысшего расцвета; в большинстве из них культивировалось балетное искусство. Однако, начиная с XIX века, усадебный театр уже стал постепенно изживать себя. Разрушение натуральной системы хозяйства пагубно отражалось на финансовом положении дворян. Владельцы многих крепостных балетных театров - Столыпин, Ржевский и др. - были накануне разорения. Приходилось либо переходить на коммерческие начала, либо ликвидировать свои балетные труппы.

Период с 1790 по 1805 год был чрезвычайно знаменательным в истории развития балета в России. За это пятнадцатилетие в результате исключительно сплоченной и целеустремленной работы петербургской балетной труппы во главе с Вальберхом было заложено прочное основание для самоопределения русского балета. Появился и укрепился самостоятельный национальный репертуар прогрессивного направления, который воплощался на сцене русскими исполнителями, владевшими новейшей техникой танца и искусством пантомимы, под руководством русского балетмейстера. Русские стали, наконец, хозяевами своего балета. Но для окончательного самоопределения не хватало самого главного-своей школы классического танца. Ее могли создать только отечественные исполнители на основе художественных установок народной хореографии. Для этого требовалось свободное владение техникой танца и вера в своя возможности. Лишь при этом условии можно было противостоять любому влиянию извне. Конечно, следы более чем полувекового хозяйничанья иностранцев в русском балете не могли быть изжиты так быстро. Однако предпосылки для появления русской школы в балете в этот период были уже созданы.

ГЛАВА VIII. РУССКИЙ БАЛЕТ В ПЕРИОД ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

В 1804 году консул французской республики Наполеон Бонапарт объявил себя императором. Наступление французской буржуазии на революционные завоевания народа закончилось полной победой реакции.

В Петербурге придворная знать, хотя и называла Наполеона узурпатором, но тайно восторгалась той решительностью, с которой он ликвидировал французскую революцию, долгие годы являвшуюся пугалом для русского помещичьего дворянства.

Вскоре, однако, всем стало ясно, что французская империя лелеет грандиозные захватнические планы и мечтает подчинить себе всю Европу. Неизбежное столкновение России с Францией стремительно приближалось. Осенью 1805 года началась война, закончившаяся разгромом русской армии под Аустерлицем.

Попытка исправить положение новой войной принесла новые поражения, а затем позорный Тильзитский мир, болезненно отразившийся на самолюбии русских людей, привыкших за прошедшее столетие к блестящим победам своего оружия и дипломатии. Возмущение против Наполеона и французов быстро возрастало, пробуждая национальную гордость и патриотическое самосознание русских. Мировоззрение не только рядового дворянства, но и дворянской знати значительно изменилось - повысился интерес ко всему отечественному. Эти общественные настроения нашли широкое отражение и в русском театре.

Героические трагедии и оперы, воспевавшие подвиги русских людей, а также веселые комедии, высмеивавшие французов и французманию, пользовались особым успехом у зрителей. Только балет запаздывал с патриотическим репертуаром.

В те годы в Петербурге продолжали работать два балетмейстера - Дидло и Вальберх.

Французу Дидло было весьма затруднительно включиться в общий патриотический подъем русского общества. Он стремился лишь доказать дирекции театра свою полезность в деле воспитания балетных кадров, усиленно работая в школе. Одновременно Дидло приходилось вести скрытую борьбу с Вальберхом, который, продолжая ему не доверять, безразлично относился к его постановкам. Как русский и петербуржец, Вальберх был авторитетнее Дидло в труппе и располагал влиятельными связями в обществе. Несмотря на то что с 1804 года Дидло уже числился балетмейстером, труппой в этот период единолично распоряжался Вальберх. Он сочинял новые балеты, возобновлял старые постановки, регулярно занимался литературной деятельностью, переводя на русский язык иностранные пьесы, и был постоянным постановщиком танцевальных сцен в русских операх К. Кавоса. С 1802 по 1811

год Дидло поставил на сцене петербургского театра 10 балетов, 4 дивертисмента и 2 танцевальные сцены в операх. За это же время Вальберх осуществил постановку 24 балетов, 15 танцевальных сцен в операх, не говоря уже о созданных им дивертисментах. О его работоспособности можно судить хотя бы по тому, что за один 1808 год он поставил 6 балетов. Дидло внимательно присматривался к работе Вальберха, изучая его постановки и стремясь понять причину их успеха. Большие возможности русских исполнителей были осознаны Дидло сразу, преимущество же русского балетного репертуара оставалось для него тогда еще непонятным.¹

В это время в русском балете появляется новая фигура, сразу получившая признание в придворных аристократических кругах. В 1808 году в Петербург, спасаясь от гнева Наполеона, прибыли лучший танцовщик Европы, мировая знаменитость Луи Дюпор и не менее прославленная французская драматическая актриса Жорж. Как политические эмигранты, бежавшие из наполеоновского Парижа, они были всемерно обласканы русским двором и придворным обществом. Вскоре Дюпор стал кумиром дворянского зрителя Петербурга и Москвы, и ему был назначен сказочный оклад, в пятьдесят раз больший, чем оклад Вальберха.

Дюпор был первоклассным танцовщиком. Техника его танца поражала, удивляла, восхищала зрителей, но не волновала их, так как мастерство артиста заключалось лишь в совершенстве формы, а внутренний мир героя не интересовал его. Современники, отдавая должное необыкновенному техническому искусству Дюпора, одновременно указывали, что «он был похож на хорошо устроенную машину, действие которой определительно и всегда верно». Такой танцовщик, при всех его достоинствах, не мог удовлетворить эстетические требования русского зрителя. Критик «Вестника Европы», сравнивая Дюпора с русским танцовщиком Глушковским, указывал, что последний превосходит француза «в рассуждении игры пантомимической»², то есть, не довольствуется танцем ради танца, а стремится создать танцевальный образ.

Дидло, уже привыкший к особому подходу русских к танцу, не мог не заметить этого крупного недостатка Дюпора и, стремясь помочь соотечественнику, возобновил специально для него свой знаменитый балет «Зефир и Флора». Роль Зефира не требовала от исполнителя актерского мастерства и позволяла Дюпору обнаружить танцевальные возможности мужского сценического танца в наиболее выгодном для него свете. В дальнейшем Дюпор решил обходиться без Дидло и начал сам выступать в качестве балетмейстера, ставя те балеты, которые были для него особенно выигрышными. Спектакли эти были крайне слабыми, их цель заключалась лишь в показе блестящей техники самого постановщика. Но великосветские зрители не обращали внимания на драматургическое убожество балетов Дюпора и продолжали восхищаться им. Эти незаслуженные восторги были непонятны Дидло, и он все более убеждался в преимуществах русских

¹ А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., «Искусство», 1940, стр. 175.

² «Вестник Европы», 1812, № 11, стр. 241.

исполнителей, несмотря на то что в техническом отношении они уступали Дюпору.

В 1809 году, поставив балет «Амур и Психея» и выпуская печатное либретто к спектаклю, Дидло начал его с предисловия, в котором превозносил Вальберха, называя его всеми уважаемым, выдающимся и разнообразным артистом. Это публичное признание высоких достоинств русского балетмейстера, по-видимому, было искренним и диктовалось желанием дать повод к сближению, с ним.

Перелом в отношении Вальберха к Дидло начался еще в 1808 году. В самом начале года Вальберх писал жене о французском балетмейстере, что «не должно всегда смотреть на людей с черной стороны»¹. Возникшие между Дидло и Дюпором недоразумения из-за принципиального расхождения во взглядах на роль и значение танца в балетном спектакле заставили Вальберха взглянуть на Дидло как на человека, отстаивавшего русские эстетические позиции, и вызвали расположение к нему. Предисловие Дидло к либретто балета «Амур и Психея» с публичным признанием заслуг Вальберха усилило это расположение. Но основной причиной изменения отношения Вальберха к Дидло, безусловно, явилась педагогическая деятельность французского балетмейстера.

В 1809 году из Петербургской балетной школы вышла первая группа воспитанников Дидло. Среди них были такие замечательные исполнители, как Глушковский, Данилова, Иконина, Сен-Клер, Новицкая. Несколько позднее был выпущен Шемаев - артист выдающегося дарования. Вальберх по достоинству оценил педагогическую работу Дидло, все ученики которого в совершенстве владели передовой танцевальной техникой, располагая одновременно своей национальной манерой исполнения, и отличались яркой индивидуальностью. Это не были артисты балета вообще, а были определенно русские артисты балета. Когда же Дидло стал всемерно продвигать своих русских учеников, расчищая перед ними дорогу, вся труппа во главе с Вальберхом признала его своим единомышленником и другом.

Дидло был выдающимся педагогом. Крайне требовательный, вспыльчивый и несдержанный, он в классе деспотически обращался со своими воспитанниками, особенно нападая на, наиболее одаренных. Вне класса из сурового и подчас даже жестокого педагога он превращался в заботливого отца своих учеников. Этим контрастом в обращении Дидло давал учащимся понять, что все то, что происходит в классе, делается исключительно для их пользы. Деятельность Дидло в школе протекала одновременно с деятельностью русских педагогов. До нас дошли имена Е. Колосовой, Е. Сазоновой, А. Лихутиной, П. Артемьева, П. Шемаева, в обязанности которых по преимуществу входило ведение младших классов.

Среди артистов, воспитанных Дидло, первое место принадлежало Марии Ивановне Даниловой (1793-1810). Она не только выделялась из числа своих подруг по школе пленительной внешностью и редким дарованием танцовщицы

¹ И. И. Вальберх. Из архива балетмейстера. М.-Л., «Искусство», 1948, стр. 106.

и актрисы, но и поражала высоким интеллектом, нравственной чистотой и мягким характером. Еще в училище она обратила на себя внимание Дидло и Колосовой, которая стала с ней систематически заниматься, готовя новые роли. Будучи в школе, Данилова несла на себе всю тяжесть балетного репертуара Петербурга. Эта гениальная русская танцовщица, этот «феномен», как называли ее современники, умерла от туберкулеза в возрасте 17 лет, в год выпуска из школы. По поводу ее смерти были написаны эпитафии известными русскими поэтами И. И. Гнедичем, Н. М. Карамзиным, А. Е. Измайловым и М. В. Милоновым.

Выдающейся танцовщицей и актрисой была Анастасия Семеновна Новицкая (1790-1822). В равной степени владея серьезным и сценическим народным танцем, она по существу была полухарактерной танцовщицей. Талантливая, но не очень красивая, Новицкая не могла обеспечить себе успех у влиятельной части зрителей. В этом была трагедия многих русских артисток того времени. Юная соперница Новицкой - Телешова - всячески стремилась устранить танцовщицу со своего пути. Пользуясь покровительством тогдашнего петербургского генерал-губернатора Милорадовича, она добилась того, что Новицкая была вызвана к нему на прием. Милорадович предложил ей раз и навсегда прекратить борьбу с Телешовой под страхом быть посаженной в смиренный дом. Этот разговор так потряс впечатлительную артистку, что у нее началось тяжелое нервное расстройство. Тем временем слухи об этом происшествии стали распространяться по городу и дошли до царского двора. Милорадовичу было указано на неуместность его поведения. Решив исправить дело, он отправился с визитом к уже поправлявшейся артистке. Услышав о приезде генерал-губернатора и не зная причины его посещения, Новицкая пришла в такой ужас, что у нее случился припадок. Усилия врачей не смогли вернуть здоровья больной, которая вскоре после этого скончалась.

Среди мужчин в труппе выделялись Иван Антонович Шемаев (1794-1850), исполнявший обязанности первого танцовщика, и любимый ученик Дидло - Адам Павлович Глушковский, отличный танцовщик и одаренный актер, деятельность которого в дальнейшем почти всецело протекала в Москве.

Вся эта молодежь еще до выпуска из школы вела отдельные спектакли. Появление на сцене русских артистов сочувственно встречалось петербургскими зрителями. Однако несомненная победа, одержанная отечественными балетными исполнителями, не могла быть полной до тех пор, пока не был создан более актуальный репертуар, отвечающий запросам зрителей. Сентиментализм уже не мог удовлетворять публику. Найти выход из положения удалось не сразу.

Вальберх сначала обратился к произведению классика английской литературы Шекспира и поставил балет «Ромео и Джульетта». Однако это величайшее Творение мировой литературы балетмейстер все еще рассматривал с позиции сентименталиста - для него трагедия была лишь «печальной повестью» о несчастной любви, а не столкновением двух разных мировоззрений, влекущим за собой неизбежные жертвы.

Только в 1810 году Вальберх наконец нашел тему, отвечающую текущему моменту. В основу его постановки легло происшествие, взволновавшее все дворянское общество: кавалерийский офицер, георгиевский кавалер корнет Александров, раненный в сражении под Фридрихс-ландом, оказался женщиной - Надеждой Дуровой.

Успех балета Вальберха «Новая героиня, или Женщина-казак» значительно превзошел ожидания постановщика. Через два месяца спектакль уже был повторен в Москве. Здесь его приняли столь же восторженно, как и в Петербурге. Более того, он был возобновлен Огюстом Пуаро и Дидло в Петербурге в 1829 году.

В 1811 году Дидло был уволен из театра и покинул Россию. Вальберх стал единовластным руководителем петербургского балета.

Летом 1812 года полумиллионная французская армия вторглась в пределы России. Началась Отечественная война. Патриотический подъем в стране достиг своей кульминации. В условиях народной войны каждый русский человек стремился проявить свои патриотические чувства и требовал того же от окружающих. Искусство, в том числе и театр, незамедлительно откликнулось на эти настроения.

«Новая героиня» и пьеса Висковатова «Всеобщее ополчение» подсказали Вальберху новую форму балетного спектакля, и он не замедлил выступить как автор патриотических балетных миниатюр синтетического характера. Его постоянным сотрудником в этих постановках стал Огюст Пуаро, уже зарекомендовавший себя как отличный исполнитель русских плясок. Патриотические дивертисменты окончательно узаконили в балете русские народные танцы. Лучшей исполнительницей их стала Е. И. Колосова, выбравшая себе в партнеры Пуаро.

У современников Отечественной войны имя Колосовой было неразрывно связано с русской пляской, которая благодаря ей приобрела широкую популярность и продолжала бытовать на петербургской, балетной сцене спустя долгое время после того, как патриотические спектакли отошли в прошлое. В 1820 году Пушкин, вспоминая первый дебют дочери Колосовой, писал: «...когда г-жа Колосова большая (т. е. Е. И.-Ю. Б.) ... в русской одежде, блистая материнскою гордостью, вышла в последующем балете, все загремело, все закричало».

Исполняемые тогда на петербургской сцене русские пляски подвергались сценической обработке и были несколько «облагорожены». Балетмейстеры придавали им свои построения, стремились подчеркнуть в них грациозность женской пляски и лихость мужской. Стиль этот нашел впоследствии воплощение в произведениях А. Г. Венецианова, в скульптурах М. И. Козловского и в фарфоровых статуэтках. Эти русские танцы явились сценическим видоизменением тех плясок, которые исполнялись в русских комических операх XVIII века. "По сравнению же с плясками придворных опер XVIII века они были значительным шагом вперед. Это были театрализованные русские танцы, не в них уже отсутствовали и слащавая стилизация, и жеманное пейзажничество. Элементы сценической правды звучали здесь открыто и громко.

Первый патриотический балет Вальберха «Любовь к отечеству» был дан через четыре дня после Бородинского сражения, затем вплоть до осени 1814 года одна патриотическая постановка сменяла другую. Особенность этих балетов заключалась в их синтетичности: русский танец, песня и драматический диалог составляли в них единое целое. Это снижало танцевальную сущность спектакля, зато воздействие его на зрителя возрастало. Современник свидетельствовал, что «...одно мановение знамени с надписью «За отечество» доводило зрителей до иступления. Некоторые... бежали прямо записываться в ряды ополчения»², и признавался, что эти постановки производили на него большее впечатление, «чем все балеты с чертями и без чертей»³.

Вначале патриотические балеты Вальберха носили подлинно народный характер, однако по мере продвижения русской армии на запад и победоносного окончания войны они постепенно изменялись и превращались в откровенные панегирики царю и дворянству.

Это было связано с изменением взглядов Вальберха, который под влиянием окружающей среды с годами терял свою независимость и прогрессивность. В 1813 году в печати появилась иностранная брошюра «Замечания россиянина о мнении иностранных об России», переведенная

Вальберхом на русский язык. В предисловии к переводу Вальберх указывал, что предпринял свой труд исключительно «из любви и по любви к отечеству», но не смущался тем обстоятельством, что выступил как единомышленник автора брошюры в идеализации и оправдании существования крепостного права в России и в восхвалении самодержавия.

Однако, несмотря на это, деятельность Вальберха и его патриотические спектакли, в особенности периода войны 1812 года, сыграли очень важную роль в развитии русского балетного театра. Отражая патриотические чувства зрителей, эти балеты будили их национальную гордость и поддерживали веру в победу.

В конце 1814 года, после окончания войны, Вальберх снова возвратился к мирным сюжетам, но излюбленная им тематика сентименталистов уже не имела успеха у зрителей, так как времена и вкусы изменились. Чрезвычайно значительная роль Вальберха в истории русского балета была сыграна. В свое время он возглавил начало решительной борьбы русских артистов за национальное самоопределение балета и отдал всю жизнь искусству, воодушевляя, и вдохновляя товарищей своим примером. Его деятельность не ограничивалась только петербургской балетной сценой, но благотворно отразилась и на организации балетной труппы в Москве.

После пожара театра Меддокса москвичи не могли свободно посещать спектакли, так как имевшиеся временные помещения вмещали очень мало зрителей. На возбужденное московским генерал-губернатором ходатайство перед царем об отпуске средств для постройки в городе нового театрального здания в 1806 году последовало повеление учредить в Москве императорские театры по примеру петербургских. Оставшаяся труппа Меддокса, кочевавшая по случайным помещениям, была принята в казну и реорганизована. Было

найден и помещение театра-манеж дома Пашкова (ныне Клуб МГУ на улице Герцена).

Московская императорская балетная труппа вначале состояла из немногих артистов театра Меддокса, из танцовщиц и танцовщиков, переведенных из Петербурга, и из крепостных артистов, подаренных графиней Головкиной Воспитательному дому. Это обстоятельство сыграло важную роль в определении художественного лица и идейной направленности балета в Москве. Если петербургская труппа комплектовалась питомцами балетной школы, большинство которых принадлежало к беднейшему, но все же городскому населению, то московская оказалась сформированной по преимуществу из бывших крепостных крестьян. Они принесли с собой в театр и народное отношение к танцу, и демократическое мирозерцание во всей их свежести.

Первым руководителем московского императорского балета был при-

В основном это были крепостные артисты балетной труппы Зорича из Шклова, зачисленные в казну сланный из Петербурга посредственный балетмейстер - француз Жан Ламираль.

В 1808 году предполагалось открыть воздвигаемый на Арбатской площади императорский театр. В связи с этим для упорядочения дела в 1807 году в Москву был направлен Вальберх. Ему удалось обогатить московский балетный репертуар своими постановками и принять меры к реорганизации школы. Вальберх привлек в Москву петербургского педагога француза Д. Лефевра, заменившего Ламираля и воспитавшего ряд хороших исполнителей, среди которых была Глушковская. Кроме того, он добился перехода в Москву двух своих выдающихся учеников - Аблеца и Плетень.

Иван (Исаак) Михайлович Аблец (1778-1829) был направлен в Москву в качестве полухарактерного танцовщика, особенно удачно исполнявшего русские пляски. Помимо выступлений в спектаклях, он поставил в московском театре ряд народных балетных дивертисментов, в том числе пользовавшийся большим успехом «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», долгое время не сходивший со сцены.

Ульяна Константиновна Плетень (1783-1832) была незаурядной танцовщицей серьезного жанра. Ей не только удалось удачно соревноваться с занимавшей первое положение в Москве хорошей, но малоинтересной французской танцовщицей Ламираль, но со временем и окончательно вытеснить ее со сцены.

Немалую роль в московской балетной труппе того времени сыграла и переведенная в 1812 году из Петербурга Аграфена Дмитриевна Махаева (1782-?). Эти две танцовщицы совместно с Аблецом приняли непосредственное участие в становлении императорского балетного театра в Москве. Впрочем, уже с 1814 года здесь в ответственных ролях стали появляться воспитанники своей балетной школы - ученики Лефевра и Глушковского.

Адам Павлович Глушковский (1793-ок. 1860) был не только учеником Дидло, но и его воспитанником. Отличавшийся большой любознательностью и прекрасной памятью, он приучился в доме своего воспитателя к серьезному и

добросовестному отношению ко всякому делу. Выпущенный из школы, Глушковский сразу занял первое положение в петербургской труппе и успешно состязался с Дюпором. Постоянное участие в постановках Вальберха, Дидло и Дюпора позволяло ему сравнивать их спектакли и наблюдать методы их работы. Кроме того, у Вальберха и Дидло он изучал сложное искусство управления балетной труппой. Все это со временем пригодилось Глушковскому в Москве, когда он в 1811 году появился в Арбатском театре в качестве первого танцовщика и балетмейстера.

Москвичи благожелательно приняли молодого исполнителя. Его балетмейстерский дебют состоялся в мае 1812 года. Идя по стопам Дидло, Глушковский для начала поставил анакреонтический балет «Дафнис и Хлоя», имевший несомненный успех. В его первый бенефис шел балет «Зефир и Флора», который, вероятно, преследовал цель показать танцевальное совершенство бенефицианта.

В 1812 году Глушковскому не удалось сделать ничего существенного в руководимом им театре. Вторжение Наполеона, падение Смоленска, Бородинское сражение с каждым днем приближали войну к древней столице. Жители, казенные учреждения, государственные и церковные ценности эвакуировались из города, но о театре правительство забыло. Лишь за два дня до сдачи Москвы был получен приказ о вывозе театрального имущества из города; актерам и воспитанникам балетной школы предоставлялась полная свобода поступать по собственному усмотрению. Хорошо сознавая значение кадров для развития балета, Глушковский проявил исключительную энергию и инициативу в спасении только что реорганизованной Московской балетной школы. С невероятными трудностями, накануне взятия города, школе в полном составе удалось выехать из Москвы и через месяц, после бесконечных мытарств, достигнуть города Плеса на Волге, где она и обосновалась. Здесь Глушковскому в тяжелых условиях войны удалось наладить весь учебный процесс и тем самым не прерывать подготовки молодой смены для московской балетной труппы. Деятельность Глушковского по сохранению состава школы имела большое значение, ее результаты стали очевидными сразу же по возобновлении работы Московского театра в 1814 году.

В эти годы распылившаяся по России московская труппа значительно способствовала распространению своего искусства в провинции. В поисках заработка артисты выступали в губернских и уездных театрах, подвизались как руководители и педагоги в крепостных балетах, организовывали любительские дворянские спектакли и преподавали бальные танцы. В этом отношении характерна деятельность Глушковского, сочетавшего в 1813 году работу в Плесе с постановкой спектаклей и выступлениями в Костроме.

В Харькове в 1813 году началась деятельность одного из крупнейших русских антрепренеров - И. Ф. Штейна. По специальности артист балета, Штейн организовал в своем театральном коллективе отдельную балетную труппу, где выступал как исполнитель и балетмейстер, и вел педагогическую работу в созданной им балетной школе. Он был фанатиком своего дела и отличался редкой добросовестностью и сердечным, товарищеским отношением

к артистам. Репертуар балета Штейна был совершенно самостоятельным и в отличие от императорского балетного репертуара более демократичным. Выступала труппа Штейна на юге России и в городах Поволжья.

Крепостной балет в этот период сходит на нет. Вместо закрывшегося шереметевского театра ведущее положение в России заняла крепостная труппа князя Н. Б. Юсупова, которая выступала как в Москве, так и в принадлежавшем ему подмосковном селе Архангельском. Постановка дела у Юсупова отличалась профессиональной серьезностью, но была скромнее, чем у Шереметева. Репертуар балета в основном копировал столичный, руководил труппой сперва Соломони, а затем - Ф. И. Гюллен, о которой речь будет ниже.

Новые веяния стали ощущаться в оформлении спектаклей. Монументальные архитектурные формы декораций начали вытесняться полотнами итальянского художника А. Каноппи, более свободного и смелого письма. Появился и первый самостоятельный русский декоратор - И. Н. Иванов.

За время с 1805 по 1815 год русский балет сделал дальнейшие шаги в своем движении вперед. Русские балетные деятели заметно творчески выросли и доказали, что они способны выполнять любые поставленные перед ними сценические задачи. Они добились признания своих постановок у зрителя и в итоге упорной борьбы покончили с иностранным засилием в балетном театре. Интерес к балету стремительно рос и распространялся по всей России. Патриотический подъем, вызванный войной с Наполеоном, повлек за собой демократизацию балетного репертуара. Театр перестал ориентироваться исключительно на придворные вкусы, и лучшие его постановки приобрели полную национальную самостоятельность, отражая прогрессивные устремления русской общественной мысли. Не менее важным было и то, что русская пляска окончательно утвердилась на балетной сцене и превратилась в сценический танец. Особенности его артисты балета незаметно переносили и в танец серьезный (который мы теперь называем классическим), постепенно создавая русскую школу классического танца.

ГЛАВА IX. ПОЯВЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ В БАЛЕТЕ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В начале XIX века, в условиях волны революций, прокатившихся по Европе в 10-20-х годах, нарастающего возмущения крестьянских масс и особенно могучего патриотического подъема, вызванного войной 1812 года, примиренческий сентиментализм не мог уже удовлетворить запросы зрителей. На смену ему приходит новое художественное направление - романтизм. Он развивается по двум руслам - реакционный и прогрессивный романтизм. Первый стремится уйти от жизни в мир мечты, идеализирует прошлое и идиллическую простоту отношений. Второй воспеваает человека борца, смелый подвиг, широту взглядов.

Победоносное окончание войны 1812 года не принесло облегчения русскому народу. В стране усиливалась крепостническая реакция, углублялись классовые противоречия. Прогрессивно настроенные офицеры-дворяне, испытывавшие вместе с солдатами все тяготы войны, разделяли справедливое недовольство народных масс и не желали мириться с современной действительностью. Борьба между представителями революционно-освободительного движения и реакционными кругами общества с каждым годом обострялась. Начиная с 1816 года, дворянская молодежь стала объединяться в тайные общества, ставившие перед собой задачу силой добиться изменения положения в стране.

В таких условиях появление романтизма в России было вполне оправданно. Однако для того чтобы отобразить в балете новые идеалы и найти соответствующую форму их воплощения, необходимо было время. Поэтому балет послевоенного периода отличался крайне неопределенным репертуаром.

В данной обстановке Вальберх не мог откликнуться на возникшие запросы зрителей. Видя отмирание сентиментализма, он метался между сказкой, фантастикой и мифологией. Помимо этого, он был перегружен мелкой работой, да и здоровье его резко ухудшилось: во время войны у него обострился туберкулезный процесс, и трагический конец был уже близок.

В начале 1816 года в Россию возвратился Дидло. За время своего пребывания за границей он сначала работал в Лондоне, а в 1815 году переехал в Париж, где по инициативе русского офицерства ему была поручена постановка балета «Зефир и Флора» в театре Большой оперы. Спектакль имел выдающийся успех, и Дидло предложили остаться на постоянную работу в том театре, в который он некогда так стремился. Однако он предпочел возвратиться в Россию, куда его приглашал директор императорских театров.

За годы, проведенные за границей, Дидло многое передумал, понял и переоценил. Балетмейстер и раньше был высокого мнения о художественных и

технических способностях русских артистов балета. Теперь же он убедился и в том, что нигде в мире постановщику спектакля не предоставляются такие неограниченные возможности, как в России. Оценил он и высокую культуру передового русского балетного зрителя, требовавшего от спектакля не только развлекательности, внешнего эффекта и обилия танцев, но и смысла, идейной направленности. Дидло понял также, почему Вальберх все время стремился общаться с передовой русской дворянской интеллигенцией, а не замыкался, как он, в узком кругу иностранцев. Для того чтобы завоевать себе прочную славу в Петербурге, надо было полностью воспринять образ мышления, вкусы и устремления русских людей, а для этого необходимо было поближе их узнать.

Будучи за границей, Дидло почувствовал, как крепко он связан с Россией: он скучал и по своим бывшим ученикам, ставшим гордостью русского балета, и по петербургским зрителям. Работая в Англии, он все время возвращался мыслями к России, ставил на сцене лондонского театра русские народные пляски и хороводы, показывал русские игры, катания с гор, качели. В 1813 году он осуществил постановку «Венгерской хижины» в духе балетов Вальберха. В Петербург балетмейстер приехал с новыми взглядами на искусство, с иными задачами и помыслами, чем в первый раз.

Вскоре после возвращения Дидло поставил анакреонтический балет «Ацис и Галатея». Этот спектакль в одном действии впервые был им показан в Лондоне в 1797 году. В Петербурге балетмейстер значительно его переделал: в нем были уже два акта и музыка Босси заменена музыкой Кавоса. В конце 1817 года Дидло показал балет «Венгерская хижина». Основным интерес спектакля определялся не только «прелестными танцами» и живописными группами, как раньше, но и содержанием, яркой формой передачи сюжета. Одним из действующих лиц в балете был герой венгерского народа Ракоци. Тема «Венгерской хижины» была еще очень близка к произведениям художников-сентименталистов, но в ней уже звучали новые романтические настроения. Стремительность развития действия, драматизм положений, яркость характеров, разработка интриги полностью отвечали запросам зрителей. Последующие постановки Дидло - новая редакция «Зефира и Флоры», «Молодая островитянка», «Калиф Багдадский»-свидетельствовали об упорной борьбе балетмейстера за углубление драматургии, за балет-пьесу.

Передовая дворянская молодежь оказывала в то время положительное влияние на развитие русского театра, и в частности балета. Она постоянно посещала спектакли и, обычно занимая места в левой части зрительного зала, получила название «левого фланга». В большинстве своем «левый фланг» состоял из зрителей, серьезно относившихся к вопросам искусства. Близкое знакомство с деятелями театра позволяло им оказывать влияние на выбор репертуара и направлять творчество актеров. Из этой среды вышли и первые театральные критики. К балетному «левому флангу» принадлежали такие деятели русской культуры, как Грибоедов, Пушкин, Катенин и многие будущие декабристы.

Весной 1819 года Вальберх скончался. Это была тяжелая утрата для русского театра, но Дидло уже был достаточно подготовлен к продолжению его

дела - утверждению самостоятельности русского балетного искусства. Развивая художественные принципы Вальберха, Дидло через два месяца после его смерти создал одно из лучших своих произведений - балет «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», используя либретто одноименного балета итальянского балетмейстера С. Вигано. Успех спектакля окончательно подтвердил правильность избранного им пути и укрепил тематику раннего романтизма на русской балетной сцене, с этого момента Дидло начал усиленно разрабатывать новые романтические сюжеты, которые удержались в театре вплоть до 1825 года. Этот репертуар отражал передовые художественные взгляды и отвечал запросам прогрессивных кругов дворянской интеллигенции.

В тех случаях, когда русский балетный театр использовал на своей сцене лучшие образцы современной зарубежной балетной драматургии, эти произведения обычно подвергались существенным изменениям применительно ко вкусам русского зрителя. Особенно важным для укрепления национального балета было появление спектаклей на сюжеты из современной русской литературы и в первую очередь из произведений Пушкина («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Черная шаль»).

Творчество Пушкина сыграло первостепенную роль в развитии русского балета того времени. Именно в эти годы окончательно определилась характерная черта русского балетного спектакля, заключавшаяся в том, что его содержание является главным, а форма служит лишь средством для наиболее ясной и доходчивой передачи основной идеи произведения. Пушкин высоко ценил балеты Дидло, считая, что они «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»¹. Он приводил мнение одного «из наших романтических писателей», считавших, что в балетах Дидло «гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»². Такая высокая оценка постановок балетмейстера, несомненно, была вызвана тем, что в них ощущалась та «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», которые Пушкин требовал от каждого драматического произведения.

Балетмейстерская фантазия Дидло не имела предела. Считая балетмейстера единолично и всецело отвечающим за весь спектакль, он досконально изучил живопись, музыку, технику сцены и приобрел обширные познания в области литературы, истории и этнографии. Это позволяло ему широко и осмысленно использовать в своих постановках театральные трюки, музыкальные, декорационные и световые эффекты. Но все эти внешние стороны спектакля не носили самодовлеющего характера, а были тесно связаны с развитием действия в балете и преследовали единственную цель - сделать содержание постановок предельно ясным зрителю. Так, например, Дидло часто прибегал к мотивам хорошо известных оперных арий и романсов, чтобы путем ассоциаций сделать понятным то, что происходило на сцене. Создав четкую драматургическую основу спектакля (программу), он разрабатывал подробный сценарий балета (режиссерский план), согласовывал его до мельчайших

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1957, стр. 192.

² Там же.

подробностей с композитором, указывая не только на размер музыки и на необходимое количество тактов, но иногда и на ее характер. Во избежание ошибок Дидло порой сам исполнял перед композитором отдельные танцы и мимические сцены. Развитие сюжета в балетах Дидло шло в стремительном нарастании, с быстрой сменой положений.

Некоторые сюжеты постановок Дидло использовались ранее другими балетмейстерами, но это не значило, что Дидло дублировал уже шедшие где-то спектакли. В таких случаях он обычно перерабатывал сценарий, пользовался другой музыкой, а главное-хореографически разрешал балет по-иному. Более того, приступая к возобновлению им самим сочиненного балета, Дидло нередко абсолютно изменял его содержание («Хензи и Тао»), сокращал или увеличивал количество актов и картин и т. п. В качестве сюжетов для своих балетов Дидло, как и Вальберх, любил пользоваться литературными произведениями. Но если в начале своей деятельности в России он охотнее всего обращался к Анакреону, то в рассматриваемый период уделял особое внимание произведениям современных авторов.

В отличие от первых анакреонтических балетов Дидло, изобиловавших танцами, в его постановках после возвращения в Россию стала главенствовать пантомима. Это объяснялось тем, что новое романтическое содержание требовало нового рисунка танца. «Выдумать» этот танец было нельзя - он мог родиться лишь в результате длительных поисков.

Пантомимные балеты не отвечали вкусам аристократического зрителя, но удовлетворяли запросы широких кругов дворянской интеллигенции. Желая точно определить для публики содержание своих постановок,

Дидло стал придерживаться унаследованного им от XVIII века подразделения балетов на жанры. Подобно тому как драматические спектакли делились на трагедии, комедии и драмы, балеты Дидло разделялись на анакреонтические, аллегорические, трагические или героические, комические, волшебные и дивертисменты. Все эти балеты были либо просто балетами, либо пантомимными балетами, в которых главенствовал пантомимный танец, предшественник танца действенного.

В молодости Дидло находился под влиянием классицизма. Теперь он упорно боролся с ним, но иногда невольно следовал его законам. Так, он смело ломал традиционную симметрию массовых танцев, приближая их к жизненной правде, и одновременно строго соблюдал деление танцев на серьезные, полухарактерные и комические, ограничивая их определенными движениями и темпом музыки. Серьезные танцы ставились Дидло на музыку адажио с маршем и состояли из плавных движений с разными позами и с редким включением в них антраша и быстрых пируэтов. Танцы полухарактерные строились на музыке андантэ-грациозо и аллегро и состояли из мелких па и пируэтов. Наконец, комический танец сочинялся на музыку аллегро и включал по преимуществу разнообразные прыжки. Положения корпуса и рук зависели от стиля танца. Это обязательное сочетание определенных движений с определенными музыкальными темпами имело, однако, и положительную

сторону, так как увеличивало танцевальную выразительность и помогало создавать хореографический образ.

Надо отметить, что образы в балетах Дидло не отличались многогранностью. Обычно постановщик стремился показать не людей, а людские страсти: геройство, доблесть, щедрость, трусость, злодейство, скупость, что опять-таки являлось отголоском классицизма. Но благодаря реалистическим тенденциям в творчестве русских исполнителей эти схемы превращались в живых людей.

В Москве балетные спектакли возобновились в конце 1814 года. Древняя столица в это время была окружена немеркнувшей славой и приковывала внимание не только России, но и всего мира. Естественно, что в данных обстоятельствах национальная гордость москвичей выражалась в усиленном тяготении ко всему русскому. Народные и патриотические танцевальные дивертисменты и национальные балеты пользовались одинаковой любовью и успехом как у зрителей кресел, так и у посетителей галерки. В Московском театре, как и в Петербурге, образовался свой балетный «левый фланг», в состав которого входили Д. В. Давыдов, С. Т. Аксаков, П. А. Вяземский и многие другие представители молодой дворянской интеллигенции. Они упорно боролись за передовую направленность балетного репертуара. Обстановка для успешной борьбы за национальный демократический репертуар в Москве, удаленной от двора, несомненно была значительно более благоприятной, чем в столице.

Представителем народного направления в балете стал в эти годы Аблец. В 1815 году им был поставлен дивертисмент «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», имевший небывалый успех у зрителей. Этот спектакль, продержавшийся на сцене несколько десятилетий, неоднократно дублировался и в Петербурге, и в провинции. В том же году Аблец дал танцевальную интерпретацию оперы Аблесимова «Мельник - колдун, обманщик и сват». В его обязанности включались также постановка и исполнение национальных народных плясок, которые не сходили со сцены Московского театра.

В 1817 году Аблец ушел в отставку, выдвинув на свое место самобытного исполнителя народных плясок И. К. Лобанова. В 1819 году Лобанов дебютировал как балетмейстер, поставив дивертисмент «Деревня на берегу Волги», после чего стал регулярно выступать как сочинитель подобных спектаклей.

Московские патриотические дивертисменты значительно отличались от петербургских. Они были очень колоритны, злободневны, преисполнены сатирического отношения к представителям власти. Позднее, в 1836 году, полиция, например, протестовала против дивертисмента «Воскресенье в Марьиной роще», находя «неприличным представлять в смешном виде чиновников полиции» и обрушиваясь на воспитанника школы Самарина, впоследствии знаменитого артиста Малого театра, за то, что он, играя «офицера, осмелился по собственной своей воле, танцуя мазурку, представлять пьяного».

В конце 1818 года в Москве появился новый балетмейстер-итальянец Фортунато Бернарделли (?-1830), который вскоре завоевал общее признание москвичей. Воспитанник неаполитанского балета, он был последователем Вигано. Проработав некоторое время в Вене и Варшаве, Бернарделли по собственному почину приехал в Россию, выступал в Петербурге и осел окончательно в Москве. Замечательный артист пантомимы и прекрасный комический танцовщик, он оказался и хорошим постановщиком. Уже в первый год своей работы в Москве Бернарделли поставил четыре спектакля, среди которых был его знаменитый балет «Волшебная флейта», продержавшийся на русской сцене около ста лет и шедший с одинаковым успехом во всех балетных театрах России.

В этот период Глушковский в основном ограничивался тем, что переносил из Петербургского театра на московскую сцену балеты Дидло. В 1817 году он перенес в Москву два балета Дидло-«Венгерскую хижину» и петербургскую редакцию новерровского балета «Медея и Язон». Оба эти спектакля как по своему построению, так и по значительности содержания заметно отличались от других произведений Дидло, появлявшихся до этого в Москве, и прошли с гораздо большим успехом.

Однако тогда Глушковский еще не учитывал ограниченных возможностей неокрепшей московской труппы. Так, например, он перенес сюда некоторые анакреонтические балеты Дидло и даже сам сочинил и поставил анакреонтический балет «Сильвий и Аминта, или Наказанный Циклоп», не понимая, что эти спектакли не под силу исполнителям. В результате они не имели успеха. Ставил Глушковский на московской сцене и балеты Дидло дивертисментного характера с незначительным содержанием («Праздник на морской пристани», «Маскарад, или Вечер в саду»). Постановка этих спектаклей объяснялась тем, что сразу определить верную репертуарную линию балета в Москве было делом очень сложным для малоопытного и молодого тогда балетмейстера, воспитанного на петербургских вкусах. Помимо этого, Глушковский при всей его преданности делу, недюжинных административно-организаторских способностях и большом искреннем желании работать не был, по выражению современника, «рожден поэтом в балете»¹. Он был скорее ученым, чем балетмейстером.

В 1817-1818 годах с Глушковским произошли два несчастных случая, вызванные плохим состоянием сцены и навсегда лишившие его возможности танцевать (повреждение спины при падении на сцене, а затем перелом ноги во время танцев). После этого он всецело посвятил себя балетмейстерской и административной деятельности, изредка появляясь в пантомимных ролях.

Событием исключительного значения была постановка Глушковским в 1821 году «Руслана и Людмилы». Это был не только первый большой балет (в пяти действиях) на тему современного русского писателя, основанный на подлинно народном сюжете, но и смелое напоминание обществу о Пушкине через год после ссылки поэта на юг России. Несмотря на то что спектакль

¹ Московский областной архив (Мособлархив). Истор. арх. № 3, ф. 236-1, д. № 118.

страдал обычными недостатками, свойственными балетам Глушковского, - отсутствием четкой драматургической основы, запутанностью и непонятностью пантомимных сцен, вынуждавших прибегать к пояснительным надписям, спускавшимся по ходу действия сверху, - он вызвал необычайный интерес у зрителя.

Эта постановка повлияла и на репертуар петербургского театра, где в 1823 году был дан балет «Кавказский пленник». Хотя во избежание недоразумений с правительством действие его было перенесено в эпоху древней Руси и конец произведения был переделан Дидло, имя Пушкина, стоявшее на афише, сыграло свою положительную роль. И зрители, и сам поэт поняли намерения постановщика и приветствовали этот спектакль, пренебрегая тем, что он в результате переделок в значительной степени потерял свою злободневность. Из своего изгнания Пушкин живо интересовался постановкой и просил брата: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой...». Через год после этого в Петербург из Москвы был перенесен балет «Руслан и Людмила». Постановка пушкинских балетов, предпринятая по инициативе Москвы, была в те годы прямым вызовом правительству со стороны демократической дворянской интеллигенции.

Требования, предъявляемые к балету передовым зрителем, его новые эстетические установки оказали значительное воздействие не только на репертуар, но и на характер сценического танца.

В своих спектаклях Дидло признавал только танец, связанный с действием. Если у Анжиолини танец вытекал из действия (бал, сельский праздник и т. п.), то у Дидло он был непосредственной частью действия (танец для отвлечения внимания одного из действующих лиц от происходящего на сцене, танец как средство раскрытия достоинств героя, его ловкости и изящества и т. д.). Дивертисментный танец Дидло отвергал и, если дирекция театра требовала сделать его балет «танцевальное», передавал постановку добавочных танцев одному из своих помощников.

Женский классический танец в этот период достиг большого расцвета. Решающим моментом в этом отношении было появление «положения на пальцах». Эту позу ввел Дидло, и первой танцовщицей, исполнившей ее, была, вероятно, Данилова в балете «Зефир и Флора» в 1808 году (все первые изображения стояния на пальцах относятся именно к спектаклю «Зефир и Флора»). Авторство Дидло в создании этой позы подтверждается как зарубежной иконографией, так и немногими упоминаниями в литературе. Пушкин, описывая балет «Ацис и Галатея», свидетельствовал, что Истомина стояла, «одной ногой касаясь пола»¹. Еще более определенно высказался французский историк балета Кастиль Блаз. Вспоминая спектакль «Зефир и Флора», поставленный Дидло в Париже в 1815 году, он писал: «Мы узнаем из газет, что старшая мадемуазель Госселен в течение нескольких мгновений стояла на пальцах, *sur les pointes des pieds* - вещь доселе невиданная»². Стояние

¹ А. С. Пушкин. Поля. собр. соч., т. V. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1957, стр. 18.

² Дж. Лоусон. Классический балет, есть стиль и техника. Лондон, 1960, стр. 16.

на пальцах в то время, по-видимому, не было обязательным и всецело зависело от природной силы исполнительницы, обутой в мягкую обувь или в сандалии.

Появление позиции на пальцах имело огромное значение для развития женского классического танца в русском балете. Оно не только обогатило технику танцовщицы, но и позволило ей занять главенствующее положение в балете.

За эти же годы под влиянием интереса романтиков к народному искусству значительно расширилось использование народно-сценических танцев в балетных спектаклях, а не только в дивертисментах, как это было раньше.

За рубежом был широко распространен казачий танец. Впервые французские балетмейстеры познакомились с ним в 1814 году, когда русские казачьи части стояли на бивуаках на бульварах занятого Парижа. Пленившись экзотикой исполнения танца, они перенесли его на сцену. Из Парижа он возвратился в Россию и как память о 1814 году некоторое время сохранял на афишах свое французское название-*ala Kozak*. Все большее проникновение на сцену народных танцев также не могло не оказывать влияния на манеру исполнения танца балетного.

Несмотря на то что лучшими, пользовавшимися неизменным успехом у зрителя, постановками были действенные пантомимные балеты, в которых роль чистого танца была подчиненной, русские артисты силой своей исключительной танцевальной выразительности уравнивали значение танца и пантомимы в спектакле. Русский балет в те годы в своих лучших постановках достиг той художественной гармонии, которая определяет совершенство произведения. Все эти достижения свидетельствовали об окончательном самоопределении русского балета и появлении русской национальной школы сценического танца.

Разумеется, этот важнейший шаг в развитии балета не мог быть осуществлен, если бы не наличие ряда талантливых исполнителей, с именами которых связано начало расцвета русского национального балета. Так как балеты делились на жанры, танцовщицы также подразделялись на исполнительниц пантомимных ролей, на пантомимных танцовщиц и просто танцовщиц.

Пантомимной танцовщицей, а затем первой пантомимной и актрисой петербургской балетной труппы была в то время уже упоминавшаяся ранее Евгения Ивановна Колосова (1780-1869). Дочь скромного балетного фигуранта¹ Неелова, она с ранних лет познала нужду и тяжелый труд, что впоследствии выработало в ней серьезное отношение к жизни и упорство в преодолении препятствий. В минуты сомнений она воодушевляла себя фразой: «Я хочу быть хорошей танцовщицей и буду ею»². Редкая одаренность, исключительное трудолюбие, горячая любовь к своему искусству и большой кругозор позволили Колосовой преодолеть все преграды и достигнуть желаемой цели. Первые же выступления Колосовой на сцене в полной мере обнаружили ее

¹ Артист кордебалета.

² «Репертуар и Пантеон», 1842, кн. IV, стр. 10.

необыкновенные возможности танцовщицы и актрисы. Но окончательно она нашла себя в балетах своего учителя Вальберха и в постановках Дидло. Силой своего яркого актерского дарования Колосова с невиданной убедительностью раскрывала образы, намеченные балетмейстером, и зачастую придавала им неожиданное толкование. Дидло считал, что «дарования, ей подобные, не имеют пределов»¹.

Одна из культурнейших актрис своего времени, популярнейшая исполнительница русской пляски, Колосова была близка к кругам передовой дворянской интеллигенции и *своими* советами и указаниями принимала живое участие в формировании талантов Даниловой, Истоминой и Гольца.

Амплуа первой пантомимной танцовщицы занимала и Авдотья Ильинична Истомина (1799-1848). Еще до выпуска из школы в 1815 году она выступала в ответственных партиях в балетах, но расцвет ее таланта наступил в 20-х годах XIX века. Истомина считалась полухарактерной танцовщицей, что, однако, не мешало ей исполнять и чистоклассические, в нашем понимании, танцы. Техника ее была безупречна и сочеталась с большой грацией и непринужденностью исполнения. Помимо этого, танец Истоминой отличался особой эмоциональностью и выразительностью - этими замечательными свойствами русского хореографического искусства. Самобытный талант Истоминой и тонкое художественное чутье неизменно направляли ее на верный путь и помогали создавать яркие и запоминающиеся образы. Редкое сценическое обаяние усиливало впечатление от исполнения Истоминой своих ролей. Ее творчество высоко ценилось современниками. Пушкин посвятил ей знаменитые строки в «Евгении Онегине».

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.²

Среди первых танцовщиц ведущая роль принадлежала Екатерине Александровне Телешовой (1804-1857) и Вере Андреевне Зубовой (1806-1853), окончившим школу в 1823 году. Обе танцовщицы отличались совершенством танцевальной техники и прекрасными актерскими данными, что позволяло им, так же как Колосовой и Истоминой, зачастую выступать в драматических спектаклях.

Из мужского состава труппы выделялся Николай Осипович Гольц (1800-1880). Богато одаренный, он уже в школе вызывал удивление педагогов. Редкая

¹ М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. I, Л., изд. Ленингр. гос. хореогр. училища, 1938, стр. 52.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1957, :тр. 18.

трудоспособность позволила Гольцу одновременно специализироваться в самых разнообразных отраслях сценического искусства.

К моменту его выпуска руководители драмы, оперы, балета и оркестра настаивали на определении Гольца каждый в свой коллектив. Ввиду невозможности достигнуть соглашения вопрос был передан на рассмотрение министра, после чего Гольца назначили в балетную труппу на партии первого танцовщика. Он полностью оправдал возложенные на него надежды и работал в петербургской балетной труппе 73 года (считая пребывание в школе), последовательно занимая амплуа классического, затем характерного танцовщика, а потом мимического актера.

В 1823 году, в связи с готовившимся открытием Большого Петровского театра, воздвигаемого на месте сгоревшего театра Меддокса на Петровской площади (ныне площади Свердлова), из Парижа в Москву были выписаны французская танцовщица Фелисите Гюллен-Сор и французский танцовщик Жозеф Ришар.

Фелисите Гюллен-Сор, или, как ее звали в Москве, Фелицата Ивановна Гюллен (1805-ок. 1860), родилась в Париже. Ее отец, ученик Новерра, был в свое время хорошим танцовщиком и довольно известным провинциальным балетмейстером.

Гюллен была маловыразительна и не отличалась актерским дарованием, но прекрасно владела техникой танца, которую постоянно совершенствовала. После своего первого удачного дебюта в Москве Гюллен была привлечена дирекцией к педагогической деятельности в школе. Одновременно она предложила театру безвозмездно исполнять обязанности балетмейстера. Поставленный ею балет «Сандрильона» имел выдающийся успех и сразу определил ее дальнейшую творческую судьбу.

Жозеф Ришар, или, как его называли москвичи. Осип Яковлевич Ришард (1788-1867) был грамотным и опытным танцовщиком, отличавшимся большим прыжком. В Москве он, как и Гюллен, немедленно приступил к педагогической работе в школе. Оба эти артиста вскоре после прибытия в Россию приняли русское подданство.

Московская балетная труппа к моменту приезда Гюллен и Ришарда располагала уже несколькими выдающимися артистами, воспитанными собственной балетной школой. Выпущенная в 1816 году ученица Лефевра Татьяна Ивановна Иванова (1799-1857) (впоследствии Глушковская), была московской Колосовой. Прекрасная пантомимная актриса и постоянная исполнительница русских плясок, обладавшая хорошей фигурой и привлекательной наружностью, она вскоре стала любимицей московского зрителя. Дебютировала Иванова за два года до своего выпуска и с того времени стала исполнять первые роли в балетах.

Иван Карпович Лобанов (1797-1840) окончил московскую школу одновременно с Ивановой и был выпущен «в дансеры для соло»¹. Обладая яркой индивидуальностью, редким сценическим темпераментом и большой

¹ Мособлархив. Истор. арх. № 3, ф. 236-1, д. № 11.

выразительностью, он стяжал себе славу как непревзойденный исполнитель русских плясок. Его жена Екатерина Ивановна Лобанова была выпущена в №17 году также на сольное положение и считалась одной из лучших московских танцовщиц своего времени. Лобановы получили широкую известность в первые годы по окончании войны 1812 года. Дирекция театров свидетельствовала, что «ими единственно поддерживались тогдашние спектакли»¹. Кроме своей исполнительской деятельности, Лобанов прославился и как замечательный учитель балльных танцев со своеобразной методой преподавания.

В 1821 году из школы была выпущена Дарья Сергеевна Лопухина (1804-1855). Она отличалась очень хорошей школой танца и после окончания службы в Москве долгое время преподавала в Петербургском балетном училище.

Наконец, в 1822 году окончила московскую школу Александра Ивановна Воронина-Иванова (1806-1850), известная темпераментностью и особым блеском исполнения танцев, что впоследствии было отмечено В. Г. Белинским. Обладая большой выносливостью и прекрасной техникой, она занимала первое положение в труппе.

В эти годы москвичи часто и с успехом выступали в Петербурге, а петербуржцы были постоянными гостями в Москве, где всегда благосклонно принимались зрителями. Балеты Бернарделли, Гюллен и Глушковскогй ставились на петербургской сцене, Вальберх и Огюст приезжали в Москву для постановки своих спектаклей, не говоря уже о том, что балеты Дидло постоянно шли в Москве. Никакого антагонизма между труппами в тот период не было.

В провинции продолжали возникать частные общедоступные театры. В 1815 году начала свою деятельность одна из самых значительных театральных антреприз того времени-публичный театр графа С. М. Каменского в Орле, в котором балет занимал видное место. В состав орловской балетной труппы входили хорошие исполнители, при театре работала постоянная балетная школа, расходы на спектакли были неограниченными. Репертуар орловского балета отличался большой независимостью и отнюдь не стремился копировать столичные театры. Некоторые законы орловского театра предвосхищали правила, введенные в столичных театрах значительно позднее, - запрещение входить в зал после начала спектакля, ведение протоколов постановок, печатание программы на каждый спектакль, тушение света во время действия и т. п. Несмотря на то что Каменскому не удалось найти хорошего руководителя для своего балета, он, по свидетельству Глушковского, сумел поставить свою антрепризу на более высокий художественный уровень, чем императорский балет в Москве.

За период с 1815 по 1825 год русский балет окончательно самоопределился. Теперь он обладал самобытным репертуаром, не зависимым от зарубежных балетных театров, русскими исполнителями и национальной школой танца.

Рождению русской школы в балете предшествовал почти тридцатипятилетний сложный процесс формирования.

Самостоятельная творческая работа в русских комических операх, освобождение балетного театра от иностранных исполнителей, патриотический подъем в период Отечественной войны 1812 года были теми вехами, по которым русский балет шел к своему самоопределению. Самым трудным периодом был период создания своего национального классического танца, и в этом деле незаменимую помощь русскому балету оказал Дидло.

К моменту приезда Дидло в Россию танцевальная техника русских исполнителей уже устарела. В начале века критика, сравнивая исполнение Дюпора и Глушковского, отдавала предпочтение танцу француза. Задача Дидло сводилась к тому, чтобы довести танцевальную технику русских до более высокого уровня, чем за границей, не подавляя при этом их индивидуальных национальных особенностей. Кроме того, надлежало еще сделать эту технику русских настолько органичной, чтобы она не мешала главному-созданию танцевального образа. С помощью русских педагогов - Сазоновой, Лихутиной, Колосовой - Дидло удалось достичь к началу 20-х годов XIX века огромных успехов в этой области. Многочисленные отзывы современников подтверждают это. Так, например, об Истоминой писали, что она «имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях, пируэты ее и элевация изумительны»¹. Она не «уступала Тальони в легкости»² и «довела поднимание ног до головы»³. В Даниловой зрителей поражала «воздушность и легкость в танцах»⁴. Тем же отличалась и Телешова. Для Колосовой был Характерен «высокий стиль танца»⁵. Русские в полной мере сравнялись с иностранцами в танцевальной технике и превзошли их в отношении выразительности.

В отличие от иностранцев русские артисты не рассматривали технику как самоцель, а видели в ней лишь средство для создания цельного танцевального образа. Артисты русского балета были и хорошими пантомимистами. Колосова, по словам Глушковского, владела искусством «выражения человеческих чувств... Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны, понятны, что решительно заменяли речь»⁶. Современник утверждал, что Телешова «была столь отменной актрисой», что «мы с тех пор не видели подобного»⁷; у нее был «правдивый талант»⁸. Истомина «играла прелестно, как умная и опытная актриса»⁹.

Выразительность русских артистов балета восхищала зрителей. Дидло писал о Даниловой: «...душа, игра, понимание»¹⁰. Она умела передать «с поразительной истиною все страсти, все борения души, все порывы любви и

¹ П. Н. Арапов и А. в. Раппольт. Драматический альбом. М., изд. Университетской типографии, 1850, стр. 237.

² Там же, стр. 238.

³ Мельгунов. Словарь сценических деятелей. Рукопись Государственного центрального театрального музея (ГЦТМ), № 165841/1242.

⁴ «Пантеон русских и всех европейских театров». Т. 1, 1840, стр. 121.

⁵ А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., «Искусство», 1940, стр. 188.

⁶ А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., «Искусство» 1940, стр. 175.

⁷ «Репертуар русского театра». 1840, т. II, кн. 7, стр. 42.

⁸ «Театральное наследство». Л., «Искусство», 1957, стр. 87.

⁹ П. Н. Арапов и А. в. Раппольт. Драматический альбом, М., изд. Университетской типографии, 1850, стр. LXVI.

¹⁰ «Искусство и жизнь», 1940, № 10, стр. 42.

отчаяния»¹. Дидло ценил Гольца «особенно же по душе и истинному таланту»². Телешова «имела столько чувств... что увлекала самого бесстрастного зрителя»³. Одновременно все русские исполнители были ярко индивидуальны. Истомина, например, «отличалась негой, огием, живостью, у ней был темперамент». Гольц был «единственным танцовщиком в героическом жанре»⁴. Телешова имела «прелестное дарование в деми характерном роде»⁵.

Балетная музыка в этот период значительно отставала в своем развитии. Новые романтические балеты в большинстве своем сопровождалась бесцветной музыкой, игравшей подсобную роль. Современным отечественным композиторам принадлежала лишь заслуга введения в балет русских национальных мелодий. Зато их деятельность в создании городского романса не может быть преуменьшена. Отсюда был лишь один шаг до возникновения русской национальной оперы не только по сюжету, но и по музыке. Решающая роль в этом деле принадлежит А. Н. Верстовскому как предшественнику Глинки. Его оперы, несмотря на многие недостатки, утверждали на сцене национальную музыку и не утратили своей популярности и после появления опер Глинки. Они сыграли положительную роль и в развитии русской балетной музыки. В деятельности Верстовского, протекавшей в Москве, проявились демократические устремления московских художественных кругов.

Романтические сюжеты давали большой простор фантазии декораторов. Лунные пейзажи, бури, кораблекрушения, пожары требовали соответствующего оформления. В этих условиях техника сцены и работа машиниста-механика театра значительно усложнились. Декораторы К. Браун, Н. Федоров и молодой А. Роллер развивали установки своих предшественников. Декорации в спектаклях в тот период часто создавались поактно несколькими художниками в зависимости от их специализации. В целях экономии, как правило, для новой постановки широко пользовались старыми декорациями, написанными для какой-либо другой пьесы. Это в достаточной степени снижало художественную ценность спектакля.

Но самым значительным явлением этого периода было рождение русской школы классического танца, основывавшейся на эстетических установках народной пляски. Высокая техника, индивидуальность исполнения, глубокая выразительность и реализм пантомимы, свойственные русской народной пляске, перешли и в русский балет, сделав его единственным в своем роде. Это не значит, что все эти качества полностью отсутствовали в иностранных школах сценического танца, но там они не составляли национальной особенности, как это имело место в России, и были скорее исключениями, чем правилом. В этом отношении значительную роль играло то, что русские артисты балета принадлежали к просто-народию и приносили в театр свои эстетические взгляды на танец. За рубежом состав деятелей балета был иной.

¹ «Пантеон русских и всех европейских театров». Т. I. 1840, стр. 121.

² «Театральное наследство». Л., «Искусство», 1957, стр. 83.

³ «Репертуар русского театра». 1840, т. II, кн. 7, стр. 42.

⁴ «Русские портреты», т. III. СПб, изд. Экспедиции Заготовления Государственных бумаг, 1906, табл. 93.

⁵ «Театральное наследство». Л., «Искусство». 1957, стр. 77. " «Репертуар русского театра». 1840, т. II, кн. 7, стр. 42.

Рождение национальной школы классического танца, окончательно закрепленной в 20-х годах XIX века, открывало перед русским балетом необозримые горизонты.

ГЛАВА X. РОМАНТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В РОССИИ

В 1825 году, после подавления восстания декабристов, жесточайшая реакция охватила все стороны общественной жизни. Учитывая, что театр располагает огромными возможностями воздействия на массы, правительство стремилось направить всю его деятельность на прославление монархии и на борьбу со свободомыслием. Однако наступление реакции не только не прекратило борьбу прогрессивных и реакционных течений в русской общественной мысли и в русском искусстве, но еще более обострило ее. Несмотря на то что императорские театры всецело зависели от двора, эта борьба нашла свое отражение и в их деятельности.

Положение в театрах Петербурга и Москвы в этот период было различным. В то время как петербургские театры находились под непосредственным и постоянным наблюдением двора и его окружения, московские, отдаленные от столицы, пользовались значительно большей свободой. В связи с этим петербургские артисты часто вопреки своим убеждениям/ были вынуждены подчиняться требованиям реакционного придворного зрителя, составлявшего большую часть театрального зала, а московские, опираясь на демократическое большинство своего зрителя, могли в какой-то мере противостоять усилившейся реакции. Различия в направленности петербургского и московского балета приобретают все более резкий характер, приводя зачастую к полному расхождению во взглядах на одно и то же сценическое произведение, на толкование одного и того же образа. Отсюда возникли те противоречия между Петербургом и Москвой, которые в значительной степени нарушали планомерное развитие русского балета.

Москва не явилась непосредственной ареной восстания декабристов, а потому казалась правительству «благонадежной» и не требующей пристального надзора. А между тем здесь росла и крепла революционная мысль. В стенах Московского университета образовывались негласные кружки, ставившие своей целью борьбу с реакцией. Тесная связь университетской молодежи с театром явилась причиной того, что московская сцена стала проводником прогрессивных общественных идей. Начиная с 1825 года, Москва возглавила поиски нового в балете, последовательно поддерживая национальную линию его развития. Однако этот период исканий не сразу дал желаемые результаты, соответствующие требованиям передового зрителя.

В январе 1825 года в Москве открылся Большой Петровский театр. Балетная труппа наконец получила сценическую площадку, позволявшую ставить большие и сложные спектакли. Для открытия театра был дан специально написанный М. А. Дмитриевым пролог «Торжество муз», в котором Гюллен изображала Терпсихору. Вслед за прологом последовала новая роскошная постановка балета «Сандрильона», осуществленная Гюллен. До закрытия сезона Глушковский успел также показать московскому зрителю

балет Дидло «Рауль де Креки», имевший здесь такой же большой успех, как и в Петербурге.

Через год после этого Москва увидела спектакль «Три пояса, или Русская Сандрильона», сочиненный и поставленный Глушковским. Сюжет балета был заимствован из сказки Жуковского. Появление в названии слов «русская Сандрильона», отсутствовавших у Жуковского, являлось прямым выпадом против иностранного балета Гюллен. Зарубежной тематике противопоставлялась русская. Однако рыцарские и экзотические сюжеты раннего романтизма, а также русские темы, идеализировавшие прошлое, постепенно теряли свой интерес. Все сильнее ощущалась необходимость в другом содержании балета и в ином стиле танца.

Тем не менее в эти годы на сцене Большого театра появлялись все новые и новые постановки, тематически продолжавшие традиции предыдущего периода. К лучшим из них относятся перенесенный в 1827 году Глушковским из Петербурга балет Дидло «Кавказский пленник», созданный еще в 1823 году; балет Вигано «Отелло», воспроизведенный в Москве Бернарделли и отражавший преклонение писателей-романтиков перед Шекспиром; и «Волшебный барабан, или Продолжение волшебной флейты». Последний балет был сочинен и поставлен тем же Бернарделли. В нем не столько сюжет, сколько музыка, написанная модным тогда русским композитором А. А. Алябьевым, возбудила интерес зрителей. Остальные новые балетные постановки быстро сходили со сцены и не волновали театрального зала.

В конце 1829 года Гюллен поставила в Москве балет «Астольф и Жоконд», являвшийся переложением на язык танца оперы французского композитора Н. Изуара «Жоконд» на сюжет басни Лафонтена. Социальная острота этой оперы, показывавшей представителей знати в крайне неблагоприятном свете, в свое время была отмечена известным реакционером Н. И. Гречем, считавшим спектакль уловкой якобинства, стремившегося представить в глазах народа «государей и высших особ» обыкновенными людьми со всеми присущими им пороками. Балет на ту же тему имел успех, хотя пантомима превалировала в нем над танцем. Однако постановки, следовавшие за «Астольфом и Жокондом», опять приносили содержание в жертву танцу; «ничтожность» сюжетов была снова осуждена и зрителем и критикой, которая откровенно заявляла, что «покуда наш балет не примет другого направления, - говорить о нем нечего».

Кризис репертуара, не соответствовавшего новым требованиям зрителя, сопровождался и кризисом в области балетного танца. Пока балетмейстеры тщетно искали выход из репертуарного застоя, виртуозность танца стала заметно принимать уродливые формы. Никакой разницы между исполнением движений женского и мужского танцев почти не было, отчего первый из дня в день грубел, а второй становился все манернее. Молодой Белинский писал в 1835 году о танце, исполненном в дивертисменте Гюллен: «Мы видели... разные ломанья, кривлянья и русские *антраша* *вприсядку*, видели круги, полукруги, прямые углы в 90 градусов и тупые углы во 150 и более градусов,

описываемые ногами. Долго ли эти прямые и тупые углы будут надругаться над благопристойностью и требованиями века?»¹

Современники отмечали, что «муза танцев давно отказалась от всех па, какие выпрыгивают на нашей сцене, и вкус эстетический смотрит на них, зажмурив глаза. Искусству нельзя не удивляться. Но вот вопрос: есть ли и должно ли быть различие между балетным танцеванием и прыганьем на веревке и проволоке?»³

Только на рубеже 30-х годов в балете наступил некоторый сдвиг. Этому способствовали два обстоятельства - широкое использование для балетов музыки романтических опер и появление нового стиля танца.

В поисках выхода из тупика балетмейстеры обратились к помощи музыки не случайно. В те годы интерес к музыке в русском обществе значительно возрос. Представители дворянской интеллигенции образовывали кружки камерной музыки, давали свои концерты, усиленно занимались композиторской деятельностью, пропагандировали произведения классических и современных западноевропейских композиторов и оживленно обсуждали вопросы музыкальной теории. Русские композиторы-дилетанты наводняли великосветские гостиные своими романсами, часто построенными на русском народном материале. Появились и молодые отечественные профессиональные композиторы во главе с Верстовским.

Балетмейстеры больше чувствовали, чем сознавали значение музыки в балетном спектакле и ее роль в создании танцевального образа. Посредством музыки они надеялись внести более глубокий смысл в танец. Балетмейстеры XVIII века черпали сюжеты своих спектаклей из трагедий и комедий; Вальберх, Дидло, Глушковский широко использовали романы, повести и мелодрамы. Теперь же постановщики обратились к опере. Этот путь казался им вернее, так как музыка и танец всегда были непосредственно связаны и зависели друг от друга. На сцене одна за другой стали появляться оперы, переложенные на язык танца. Произведения Д. Обера, Д. Россини, Н. Изуара, Салье, Боальдьё, К. Кавоса преподносились зрителю в форме балетов, получивших название аналогических. Однако оперная музыка, за немногим исключением, не отвечала задачам балетного театра и была не в состоянии помочь исполнителю в создании убедительной хореографии.

В 1834 году Гюллен сочинила и поставила на сцене Большого театра балет «Розальба, или Маскарад», использовав для него музыку Россини и Обера. Спектакль сопровождался шумным успехом благодаря новому разрешению сюжета и новому построению танцев, опиравшихся на содержательную музыку. Действующие лица здесь уже не олицетворяли отдельные страсти, а являлись живыми людьми с их разнообразными психологическими переживаниями. В этом балете главным было не столкновение героев и не их физические действия, как это часто бывало раньше, а их внутренние переживания. Соответственно с этими нововведениями был значительно изменен и хореографический рисунок.

¹ Белинский- Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1953. 3 «Московский телеграф», 1832, 24 июня.

Крикливые акробатические трюки уступили место более простому, но зато более «певучему» танцу. Критика заметила и приветствовала это новшество в балете, выразив предположение, что Гюллен воспользовалась в своей работе принципами только что появившегося в Париже романтического танца.

Создателями его были итальянский танцовщик и балетмейстер Филипп Тальони и его дочь Мария. Мария Тальони (1804-1884), учившаяся в школе Большой парижской оперы, обладала большим свободным прыжком, необычайным баллоном, хорошей устойчивостью, крепкими «пальцами» и природной непринужденной грацией. Вместе с тем ее внешние данные были крайне невыгодными. У Тальони были очень мелкие черты лица, делавшие ее старообразной, чрезвычайно длинные руки и заметно сутулая спина, которая дала повод подругам по школе называть ее «маленькой горбуньей». Необходимыми в то время качествами танцовщицы - акробатической техникой и энергичной манерой исполнения танца - она не обладала. Помимо этого, Тальони была совершенно беспомощна как актриса. Естественно, что когда по окончании школы в 1822 году Мария Тальони дебютировала в Вене, а затем выступала в 1824 году в Париже в театре у Сен-Мартенских ворот, она не обратила на себя особенного внимания публики.

После выступления в Штутгарте в 1827 году Филипп и Мария Тальони снова появились в Париже, и Мария со средним успехом дебютировала в Большой опере. Тогда ее отец, упорно добивавшийся признания своей дочери, стал создавать для нее особый танец, исходя из сильных сторон ее дарования. Он сделал танец воздушнее, построив его главным образом на тех движениях, которые были особенно выгодны для Марии, -- на затяжных прыжках, аттитюдах и арабесках. Изменения в танце повлекли за собой и изменения в костюме. Танцевальное платье с высокой, широкой талией и соответственно удлиненной узкой юбкой, оканчивающейся на середине голени, было заменено корсажем с очень узкой талией и значительно укороченной широкой двойной юбкой. Верхняя юбка имела разрез спереди. Этот новый костюм придавал воздушность танцу и был ближе к господствующей тогда моде. Обилие мелких украшений - бантиков, лент, галунов и разноцветных камней, утяжелявших общепринятое танцевальное платье того времени, - было отвергнуто, благодаря чему костюм приобрел простоту и легкость. Новый танец и новый костюм имели огромный успех в Англии в 1827 году, куда артистка выехала на гастроли. Тальони особенно понравилась публике в балете Дидло «Зефир и Флора», не сходившем с английской сцены с 1813 года.

По возвращении в Париж в 1830 году Ф. Тальони и его дочь тщетно стремились устроиться на постоянную работу в Большой опере. Отчаявшись достигнуть чего-либо в этом отношении, они трижды и безрезультатно добивались приглашения в Петербург, соглашаясь работать там на любых условиях. Наконец, им был послан контракт из России, но они неожиданно были приняты в Большую парижскую оперу.

Вскоре после поступления Ф. Тальони в парижскую оперу его деятельным сотрудником стал поклонник таланта его дочери - первый тенор оперы Адольф Нурри, который создал либретто балета «Сильфида», построив

его с тем расчетом, чтобы главный образ в спектакле соответствовал индивидуальным данным Марии Тальони. Он учел ее хрупкую фигуру, редкую "природную грациозность, женственную мягкость движений, скульптурность поз и исключительную легкость танца. Одновременно он принял во внимание слабые пантомимические данные танцовщицы и ее ограниченную выразительность при сильно развитой танцевальности. Образ Сильфиды требовал от исполнительницы чарующего изящества поз, призрачности и невесомости движений, бесстрастия и отсутствия сильных переживаний.

Содержание балета несложно. Герой произведения Джеме Рубен увлечен Сильфидой, которая олицетворяет свободу творческой фантазии. Ради того чтобы обладать ею, он пренебрегает всеми жизненными благами, но когда, при помощи мстительной колдуньи Медж он наконец завладевает Сильфидой, ее крылья опадают и она умирает. Чересчур поздно сознав, что творческая фантазия, лишённая свободы, мертва, герой балета в финале сходит, с ума.

К созданию музыки для спектакля был привлечен педагог Парижской консерватории австриец Ж. Шнейцгофер, не очень талантливый, но серьезный и грамотный музыкант. Хорошо знакомый с оперной и программной музыкой, композитор попытался построить партитуру балета по-новому, внося в нее робкие намеки на музыкальную драматургию.

В это время Филипп Тальони создавал режиссерский план спектакля и сочинял танцевальную часть балета, основываясь на своем лондонском опыте. Женоподобный мужской танец, еще царивший тогда на сцене, был им отвергнут. Роль героя балета была почти полностью лишена танца и ограничивалась наземной поддержкой главной исполнительницы; пантомимные роли отделены от танцевальных и поручены опытным актерам. Наконец, костюм Сильфиды значительно изменился по сравнению с лондонским костюмом Флоры. Он представлял собой обычное бытовое бальное платье того времени с укороченным почти до колен кринолином, держащимся на нескольких нижних юбках из мягкой материи. На спине укреплялись два мотыльковых крыла. На ногах были прозрачное трико телесного цвета и бальные черные туфли из шелка, без каблучков.

Приготовления к спектаклю не мешали Ф. Тальони ежедневно заниматься с дочерью и вырабатывать новую методику преподавания. Невиданный до того времени по своей длительности и напряжению класс Тальони, повторяемый иногда по три раза в день, был направлен на максимальное развитие выносливости, естественной легкости и непринужденности исполнения движений.

1 марта 1832 года состоялось первое представление «Сильфиды» в Большой парижской опере, после которого Мария Тальони сразу стала мировой знаменитостью. Необычайный успех балета заключался не только в его новизне, но и в полной, органической слитности формы и содержания.

Незадолго до постановки «Розальбы» Гюллен, поехав в Париж, увидела там Тальони. Она сразу оценила необычайную простоту, совершенство рисунка и музыкальность ее танца и использовала их в своей работе. По поводу танцев «Розальбы» критика писала: «Не тот ли это особый характер, о котором столько

натвердили нам французские журналы?»¹ Успех «Розальбы» заставил Гюллен снова обратиться к Оберу. На этот раз она остановилась на сюжете его оперы «Немая из Портичи». В условиях николаевского режима подобный шаг был большой дерзостью, так как за пять лет до этого премьеры этой оперы в Брюсселе совпала с началом революции в Бельгии. Однако опера возбудила такой интерес у русского зрителя, что Николай I разрешил ее представление в России, но только в немецком оперном театре, где не пели на русском языке. При этом он собственноручно сделал несколько значительных изменений в либретто и приказал именовать спектакль в афишах «Фенеллой».

Роль Фенеллы² исполняла артистка балета Мария Дмитриевна Новицкая (1816-1868), выпущенная из Петербургской балетной школы в 1834 году и зачисленная на положение первой пантомимной танцовщицы. Выдающиеся драматические способности Новицкой послужили причиной перехода ее на шестой год службы из балета в драму, где она выступала под фамилией своего мужа, известного водевильного актера Дюра. Уже будучи в драме, Новицкая продолжала появляться в русской пляске, заменив покинувшую сцену Колосову.

Как только опера «Фенелла» пошла в Петербурге, Гюллен немедленно предложила переделать ее в балет, доказывая, что немой язык балета ни в какой мере не способен сеять вредные идеи и расшатывать устои самодержавия. Николай I согласился с этими доводами при условии соблюдения в либретто сделанных им поправок. Балет был дан в Москве в начале 1835 года и, несмотря на изменения в содержании, был верно понят зрителями. Музыка Обера, почти полностью сохраненная в балете, а главное, его название, хорошо известное московской интеллигенции, возместили цензурные пробелы. Вскоре после этого правительство запретило постановку оперы, и она была возобновлена в Петербурге только в 1847 году, причем было приказано называть ее в афишах «Палермские разбойники», так как имя Фенелла звучало призывом к борьбе. Гюллен, воспитанная французской буржуазной революцией, не побоялась произнести его на московской сцене в десятую годовщину восстания декабристов. Подобное «вольнодумство» было допустимо в московских императорских театрах, отдаленность которых от столицы позволяла им вести свою репертуарную линию, считаясь более с запросами демократического зрителя, чем с велением царского двора.

Успех «Фенеллы» зависел не только от революционного сюжета, но и от крайне удачного сочетания идейного содержания и разнообразных, оправданных действием танцев. Дидло, посетивший Москву через год и присутствовавший на этом спектакле, по свидетельству Глушковского, остался доволен балетом, который «был в его духе, имел содержание, драматический интерес и здравый смысл».

На следующий год после «Фенеллы» Гюллен осуществила на сцене Большого театра первую тальониевскую постановку - оперу-балет Обера «Влюбленная баядерка». Этот спектакль был как бы переходным этапом к

¹ «Молва», 1834, 16 февраля, стр. 107.

² Главное действующее лицо оперы - немая Фенелла. Эту роль всегда исполняли балетные артистки.

главному - показу московскому зрителю лучшего балета Ф. Тальони - «Сильфида», который М. Тальони должна была привезти на гастроли в Петербург. Гюллен особенно тщательно и вдумчиво готовила свою постановку этого балета в Москве. Решающее значение здесь имел правильный выбор исполнительницы центрального образа. Начиная работу, Гюллен Остановилась на одной из лучших своих учениц - Санковской - впоследствии крупнейшей русской танцовщице середины XIX столетия.

Екатерина Александровна Санковская (1816-1878) происходила из бедной семьи. Она окончила Московскую балетную школу, где с первых лет своего обучения уже выделялась недюжинными способностями в области танца и драматического искусства. В 1826 году состоялся первый дебют Санковской в балете «Венгерская хижина», где она исполняла роль Георга. Через три года после этого она выступила на сцене в ответственной роли Жоржетты Дюканж в мелодраме «30 лет, или Жизнь игрока». Одновременно с участием в драматических спектаклях Санковская великолепно исполняла ответственные детские роли в балетах. Видя блестящие способности Санковской, Гюллен Деляла ей особое внимание, поселив в своей квартире и серьезно занявшись ее общим образованием.

В школе Санковская являлась лучшей ученицей. Ее учителями были: по драматическому искусству - М. С. Щепкин, а по русской словесности и истории - Н. И. Надеждин, вскоре сосланный правительством за помещение «Философического письма» Чаадаева на страницах своего журнала. Одноклассником и близким школьным товарищем Санковской был И. В. Самарин, впоследствии знаменитый артист Малого театра. Это окружение оказало большое влияние на формирование характера артистки. В 1830 году, аттестуя Санковскую, школьное начальство свидетельствовало, что она «заслужила полную признательность своими успехами, прилежанием и охотой учиться», но одновременно указывало, что Санковская «очень капризная». Утверждение это было вызвано независимостью характера танцовщицы, ее чувством собственного достоинства и полным отсутствием «искательства», необходимого для государственных служащих, к числу которых причислялись и артистки императорских театров, и учащиеся школы. Эти черты Санковской впоследствии стали причиной ее постоянных стычек с начальством. Но наряду с этим независимость характера помогала артистке отходить от общепризнанных канонов и смело создавать на сцене яркие самостоятельные образы.

В 1836 году Гюллен за свой счет повезла Санковскую во Францию и Англию смотреть Тальони. А 6 сентября 1837 года в один день и час состоялись первое выступление Тальони в роли Сильфиды в Петербурге и дебют Санковской в этой же роли в Москве - событие, знаменательное для истории русского балета.

Тальони приехала в Петербург, овеянная мировой славой, привыкшая к поклонению и обожанию. Заблаговременно организованная пресса, благосклонное отношение царя создали ей небывалую в России рекламу. Все

это способствовало необычайному успеху дебютантки у петербургского зрителя.

Билеты на представления с участием Тальони можно было достать только при условии особых знакомств и связей. Петербург оказался охваченным какой-то своеобразной горячкой, распространявшейся даже на служителей церкви и на простой народ.

Санковская выступала в совершенно другой обстановке, без особой рекламы, с именем, известным лишь узкому кругу театралов, однако успех ее был не менее грандиозен. Имена Санковской и Тальони не сходили в те дни со страниц газет и журналов. Вскоре стали появляться в печати и критические статьи, в которых с полной ясностью обнаруживалась разница в трактовке танцовщицами не только самого сюжета «Сильфиды», но и образа героини.

Идея балета, заключавшаяся в последних словах умирающей Сильфиды: «...отнявши у меня свободу, ты отнял у меня и жизнь», понималась исполнительницами по-разному. Если Тальони под словом «свобода» подразумевала узкую свободу творчества художника, то Санковская видела в нем широкую свободу человеческой личности. Тальони призывала зрителей унести вслед за собой в мир мечты, забыв окружающее, а Санковская напоминала о действительности и звала к борьбе с гнетом, за осуществление светлой мечты на земле. Пассивность Тальони требовала отказа от борьбы, примирения с действительностью, активность Санковской рождала протест против окружающего. Разное толкование образа Сильфиды двумя артистками влекло за собой и разное отношение зрителей к герою балета. В Петербурге он вызывал сочувствие и жалость, в Москве-возмущение и презрение.

Современник, видевший Тальони, следующим образом описывает свое впечатление от ее выступления: «Выходя из театра, ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту... Тебе так хорошо, так легко в эти блаженные минуты, что ты не захочешь ничего лучшего до тех пор, пока эта жизнь души не будет заглушена заботами житейскими и шумная жалкая сущность не пробудит тебя от этого тихого, роскошного упоения»¹.

Молодой московский студент совершенно иначе выразил свое восхищение Санковской: «Роли ее отличались именно тем, чего большею частью недостает у балетных артисток: идеею, характером... Венцом ее репертуара, конечно, была Сильфида. Как рельефно изображала артистка эту знакомую человеку борьбу лучших идеальных стремлений с земными житейскими условиями! То-женщина, то-дух, то-невеста, то-Сильфида- " перед зрителем постоянно носился кроткий, задумчивый образ воплощенной грезы... Сладость благородного подвига, сладость подвига общественного окрыляли душу, а громкое имя артистки заключало в себе магическую неисповедомую силу... Она была знаменем, под веянием которого мы шли на всякое благородное великодушное дело»².

¹ А. А. Плещеев. Наш балет. СПб, изд. еаа, 1899, стр. 102.

² Н. Дмитриев. Недалекое прошлое. СПб, 1865, стр. 243-247.

В понимании «Сильфиды» Санковская, подчиняясь своей творческой интуиции, непроизвольно следовала заветам Белинского, указывавшего, что свобода творчества легко согласуется со служением современности; для этого нужно только быть сыном своего общества, своей эпохи и усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями. Санковская и не могла понимать этого балета иначе, так как она была дочерью своего народа, своей эпохи и именно эти ее качества вдохновляли и увлекали университетскую молодежь.

Об этом вдохновляющем на борьбу, облагораживающем влиянии Санковской на прогрессивно настроенную молодежь того мрачного реакционного времени в один голос твердили все современники, но лучше других это выразил М. Е. Салтыков-Щедрин, когда писал, что Санковская и ее партнер Герино «были не просто танцовщик и танцовщица, а пластические разъяснители «нового слова», заставлявшие по произволению радоваться или скорбеть»¹. Под «новым словом» писатель подразумевал новые, передовые идеи, все шире и шире проникавшие в общество и волновавшие молодое поколение.

Студенты выразили свои чувства Санковской в первый ее бенефис, когда увенчали танцовщицу золотым лавровым венком, купленным по подписке, - честь, которая до нее была оказана лишь Мочалову, а после нее только Ермоловой. Театральное начальство испугалось этого проявления чувств и запретило обычное подношение подарка из партера на сцену через оркестр. Студентам было предложено пройти за кулисы и передать свой подарок артистке в ее уборной. Санковская высоко ценила знаки внимания передовой молодежи - она смотрела на свое творчество как на общественное служение и всюду подчеркивала, что она вместе с прогрессивными силами, а не с реакционной частью зрительного зала. В последнем акте «Сильфиды» в этот вечер она не побоялась выйти на сцену, заменив свой скромный венок из мелких белых цветов золотым венком Московского университета. Во время вызовов Санковская неизменно адресовала свой первый поклон галерке и верхним ярусам, где сидели студенты, и лишь в последнюю очередь кланялась партеру и директорской ложе. В этом постоянном стремлении объединять себя с демократическим зрителем и служить интересам передовых прогрессивных слоев общества было принципиальное отличие Санковской от Тальони, которая всю свою жизнь тянулась к сильным мира сего.

Была большая разница между Тальони и Санковской и в танцевально-актерском исполнении роли героини. Тальони не перевоплощалась в образ Сильфиды, так как все его отличительные черты составляли человеческую сущность самой исполнительницы. Бесстрастность, хрупкий внешний облик, неподражаемая грация, обаяние, невесомость и легкость танца - все это было органически присуще танцовщице. Говоря о Тальони, современники справедливо отмечали, что «нужно было родиться Сильфидою, чтобы ее танцевать», что «это ее естественное положение, ее жизнь»². Тальони, как

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Поли.. собр. соч., т. XVII. Л., ГИХЛ, 1934, стр. 414.

² Ю. О. Слонимский. Сильфида. Л., 1937, стр. 44.

указывал один из зрителей, не только танцевала всем телом, но и всем своим внутренним «я». Французская танцовщица, бесспорно, исполняла роль Сильфиды лучше Санковской, но зато она оставалась Сильфидой и во всех других своих ролях. Попытки Тальони оторваться от Сильфиды и создать реалистический образ, как например в «Гитане» или «Дае», не приносили ей той славы, которую она приобрела при первом выступлении в «Сильфиде». Отсюда вынужденное повторение танцовщицей одинаковых отвлеченных ролей бесплотных духов и быстрая потеря интереса к ней из-за ее однообразия.

Техника у Санковской была слабее, чем у Тальони, но она была талантливой актрисой и могла создавать различные образы.

Впрочем танцевальная техника Санковской отличалась большим совершенством и ярким своеобразием. Поэт А. А. Фет в своих воспоминаниях, говоря о Санковской, отмечал, что ее «руки - ленты, что удар ее носка в пол, в завершение прыжка, всепобеден»¹. Санковская с одинаковым успехом исполняла и фантастические роли в романтических балетах 30-х годов, и земные, реалистические в балетах 40-х годов. Многогранность ее таланта содействовала пробуждению у зрителя не только чувства наслаждения, но и серьезных мыслей, чего нельзя было сказать о Тальони. Белинский писал в письме к В. П. Боткину: «Тальони видел раз-в «Хитане», и больше видеть нет ни охоты, ни сил. Да, хорошо, лучше Санковской, много грации, но, выходя из театра, ничего не вынесешь. Только Петербург может сходить с ума от подобной невидали»². Перекликаясь с Пушкиным, отмечавшим «душой исполненный полет» Истоминой, Белинский указывал на присутствие «души» в танце Санковской и опускал это слово, когда говорил о танце Тальони. Характерен и тот факт, что свою единственную балетную рецензию великий русский критик-демократ посвятил начинающей Санковской и не нашел нужным каким-либо образом отметить в печати всемирно известную Тальони.

Реформа в балете, проведенная Ф. Тальони, была чрезвычайно существенной для последующего развития этого искусства, но не во всем носила положительный характер. Новая форма танца, простая по своему рисунку, но трудная по своей технике, была явлением прогрессивным, так как значительно расширяла рамки танцевальной выразительности. Введение нового костюма, близкого к модам того времени и простого по покрою и отделке, было также положительным явлением. Прогрессивный характер носили и ежедневная практика танцовщицы в классе, и строгий режим ее жизни, Но содержание балетов Ф. Тальони, уводившее зрителя от действительности в мир мечты, было явлением реакционным, так же как отделение танца от пантомимы и сведение мужского танца на нет.

Санковская обогатила русский балет всем лучшим, что было в творчестве Тальони, но отвергла отделение танца от пантомимы и, опираясь на реалистические традиции русского театра, сумела силой своего таланта дать прогрессивное направление содержанию постановок Ф. Тальони.

¹ А. А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., тип. А. М. Мамонтова, 1893, стр. 161.

² В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. XI. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1956, стр. 446.

Реалистическое разрешение образов резко отличало русский романтический балет от зарубежного.

Тальони пребывала в Петербурге вплоть до 1842 года, но с каждым сезоном ее успех становился меньше. В конце гастролей она уже не делала полного сбора в театре. Более того, когда танцовщица, стараясь повысить интерес к себе, выступила перед зрителями в русской пляске, она впервые за всю свою артистическую жизнь была ошканиваема и вызвала резкие, недоброжелательные отзывы в газетах. Русский зритель даже в Петербурге не пожелал в данном случае считаться с мировой славой артистки и открыто заявил о своем отрицательном отношении к ее исполнению русского танца. Тальони пришлось после этого серьезно заняться с престарелым Огюстом и выступить вторично, чтобы несколько исправить неблагоприятное впечатление, произведенное ею на зрителей в первый раз. Но и это не помогло - Тальони перестала поражать своей грацией и совершенством танца, а кроме них ничем не могла заинтересовать публику. Вскоре после этого балеты Ф. Тальони сошли со сцены петербургского театра.

Совсем иное явление наблюдалось в Москве. Оживленные реалистическим творчеством Санковской и других московских танцовщиц, образы балетов Тальони, став разнохарактерными, прожили на московской сцене до середины 60-х годов прошлого столетия. Чрезвычайно знаменательно, что Тальони на предложение выступить в Москве ответила отказом, ссылаясь на ранее заключенный договор. Однако вернее будет предположить, что причины этого отказа крылись в нежелании соперничать с Санковской, которую Тальони знала и глубоко уважала. Слыхала она и о популярности русской танцовщицы в Москве и, естественно, не хотела подвергать себя враждебной демонстрации. Тальони была только великой танцовщицей, а Санковская - вдохновенной танцовщицей-актрисой.

В этот же период, помимо утверждения репертуара романтического балета, в Москве продолжалась и работа по созданию национальных балетов. В 1830 году был дан народный дивертисмент Лобанова «Возвращение храбрых донцов из похода», отметивший окончание русско-турецкой войны 1828-1829 годов. Затем появилась новая редакция «Руслана и Людмилы» Глушковского и его балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Этот спектакль был одним из слабых произведений балетмейстера и представлял интерес лишь самим фактом обращения к Пушкину. Наконец, в 1833 году Глушковский удачно поставил новый вариант своего дивертисмента «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах», довольно долго державшийся на сцене. В создании русского национального балетного репертуара принимали посильное участие и Бернарделли, и Гюллен, которые привлекали к написанию музыки для своих балетов русских композиторов А. А. Алябьева и А. Е. Варламова. Балет Гюллен на музыку Варламова «Мальчик с пальчик» пользовался некоторым успехом у зрителя.

Видимо, желая закрепить романтический репертуар 30-х годов на сцене Большого театра, Гюллен в мае 1838 года поставила в Москве второй балет Тальони - «Миранду» - с той же Санковской. После этого, считая свою миссию

выполненной, она подала в отставку. В дальнейшем Гюллен продолжала жить в Москве и принимала живое участие в жизни балета вплоть до 60-х годов.

Романтический тальониевский балет в Москве был утвержден силами исключительно русских артистов, воспитанников Московской балетной школы.

В 1827 году из школы был выпущен Константин Федорович Богданов (1808-1877), который сразу стал исполнять главные роли в новых спектаклях. В «Сильфиде» он играл роль Джемса Рубена. Богданов обладал прекрасной внешностью, был хорошим танцовщиком и талантливым пантомимным артистом. После отставки Глушковского он заменял его в должности режиссера балета, а с 1839 года занял в школе, место Гюллен после ее ухода. Кроме того, Богданов был одним из первых гастролеров и пропагандистов императорского балета в русской провинции.

В 1836 году закончила школу Татьяна Сергеевна Карпакова (1814- 1842). Отличная танцовщица с очень изящной и грациозной манерой танца, она обладала выдающимися актерскими данными и часто успешно выступала в драме.

В 1838 году была выпущена из школы Глафира Ивановна Воронина (1823-?), с успехом дублировавшая Санковскую. Впоследствии она перешла на педагогическую работу, преподавала по собственной системе и стойко боролась за русскую методику хореографического образования. Она воспитала целый ряд прекрасных московских танцовщиц 50-60-х годов-

На первое положение были также выпущены Никита Андреевич Пешков (1807-1864), особенно прославившийся как пантомимный актер и преемник Лобанова в исполнении русской пляски и народных танцев, и бывшая крепостная Ржевского замечательная танцовщица Ирина Харламова-Карасева.

Значительно изменился за эти годы и московский кордебалет. С. Т. Аксаков утверждал, что в некоторых балетах «даже танцы фигурантов вызывают рукоплескания»¹. Другой критик отмечал изменения в выражении лиц танцующих, которые стали приятно улыбаться, а не походить во время танцев на «утружденных работниц на фабриках»², как это было раньше. Аксаков замечал, что «московский балет богат тем, чем бедна московская труппа (т. е. драма.-Ю. Б.): артистами»³.

Таким блестящим расцветом исполнительского искусства балет в Москве был во многом обязан деятельности Глушковского, Гюллен и других работавших с ними педагогов. В области преподавания Гюллен сыграла в Москве ту же роль, что Дидло в Петербурге.

Успех ее педагогической системы заключался в том, что она занималась развитием танцевальной техники своих питомцев, не насилая их индивидуальности, тем самым способствуя укреплению русской национальной школы классического танца.

В конце 1838 года на смену ушедшей из театра Гюллен был переведен из Петербурга Теодор Герино, на которого возлагались и обязанности первого

¹ С. Т. Аксаков. Поли. собр. соч., т. IV. СПб., изд. Н. Г. Мартынова, 1886, стр. 434.

² «Московский телеграф», 1829, № 15, стр. 370.

³

танцовщика. Вскоре после его приезда, весной 1839 года, вышел в отставку Глушковский. Он поселился в Москве и посвятил остаток своих дней литературному труду. Благодаря этому сохранились подробные сведения о творчестве и методах работы Дидло, о начальном периоде деятельности московского императорского балетного театра и о многих артистах балета того времени.

Теодор Герино (1808-?) окончил парижскую балетную школу, выступал в Бордо и Лондоне, затем в 1834 году был приглашен в Петербург. Исключительно одаренный танцовщик и артист, он обладал хорошей техникой, большим темпераментом и выгодной наружностью. Когда в Петербург приехала М. Тальони, Герино стал с успехом выступать в качестве ее партнера, но вскоре покинул столицу и перешел на работу в Москву.

Здесь он познакомился с Санковской и сразу оценил яркий талант артистки. Герино сближало с Санковской то обстоятельство, что они оба были не только первоклассными исполнителями танцев, но и великолепными актерами; с бесстрастной, лишенной драматического дара Тальони Герино никогда не мог найти общения на сцене. Знакомство в Москве с реалистическими приемами игры Мочалова в пьесах романтического репертуара также оказало влияние на Герино. В итоге он смог развернуться во всем блеске своего таланта только в Москве и как танцовщик-актер оказался достойным партнером Санковской. Белинский писал «Герино показал нам, что и мужчина может иметь самобытное значение в танцах. Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо - говорит. Мимикой и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть искусство»¹.

Деятельность Герино-балетмейстера по преимуществу заключалась в том, что он, хорошо зная большинство лучших балетов Тальони, переносил их в Москву, учитывая артистические особенности Санковской, и выступал в них как ее партнер, следуя ее русскому толкованию роли. Принужденный на сцене всецело подчиняться русской артистке, Герино, как чуткий художник, выработал с ней общую манеру и рисунок в танцах и тем самым подсознательно развивал русские исполнительские традиции.

Если период, непосредственно следовавший за восстанием декабристов, отличался в Москве усиленной борьбой балетной труппы за сохранение своих прогрессивных установок и окончился победой московских артистов, то в Петербурге в это время развитие балета пошло совсем иным путем.

После разгрома восстания декабристов и воцарения Николая I Дидло почувствовал некоторую растерянность, т. к. большинство его неизменных советчиков из «левого фланга» оказалось в крепости и ссылке. В последовавшее пятилетие петербургская сцена не увидела почти ни одного серьезного балета. Балетный репертуар в столице сразу потерял свою идейную направленность. На сцене царило смешение стилей, возобновлялись постановки

¹ Белинский о драме и театре. М.-Л., «Искусство», 1948, стр. 405-406. «Театральное наследство». Л., «Искусство», 1957, стр. 89.

прошлого и копировались зарубежные спектакли. А наряду с этим в портфеле балетмейстера лежали без применения разработанные планы постановки балетов «Макбет» и «Гамлет», осуществить которые в данных условиях было невозможно.

Русская тематика в балетах поддерживалась исключительно Огюстом, но она не имела уже прежнего успеха у петербургского зрителя. Такие постановки, как «Возвращение князя Пожарского в свое поместье» или «Гулянье на Крестовском острове», где народ играл большую роль, проходили незамеченными. Дидло становился лишним в петербургском императорском театре. Однако он до конца жизни продолжал борьбу за сохранение воспитанной им труппы и организованной им балетной школы. Балетмейстер досаждал начальству требованиями, писал докладные записки, противодействовал проникновению иностранцев на русскую балетную сцену, но ничего не помогало. На его глазах разрушалось все то, что он создал. Наконец, Дидло вместе с Огюстом перешел к просьбам и «умолял» дирекцию «вспомнить те обещания, которые были нам даны в то время, когда наши еще владели тем, что им принадлежит по праву, и прекратить на этом уступки иностранцам».

В 1831 году Дидло ушел со службы, так и не добившись правды у дирекции. Толчком к его уходу послужила ссора с директором театра, за что престарелый балетмейстер был посажен под арест, и докладная записка, направленная им в дирекцию с указанием на необходимость улучшить правовое и материальное положение русских артистов балета. Правительство не могло расценивать это обращение иначе как подстрекательство к бунту, и балет в Петербурге лишился Дидло, вынужденного подать в отставку. Труппа и прогрессивные зрители понимали смысл происходившего, и прощальный бенефис балетмейстера в 1833 году, на котором артисты увенчали Дидло лавровым венком, вылился в демонстрацию неподдельной скорби.

А через два месяца после первого представления «Сильфиды» в России, 9 ноября 1837 года, Дидло скончался в Киеве по пути в Крым.

На место Дидло был выписан из-за границы балетмейстер Алексис Блаш (1791-1850), по специальности артиллерийский офицер. Он не имел даже профессионального хореографического образования, и единственное его право на занимаемую должность заключалось в том, что он был сыном известного французского провинциального балетмейстера. После Дидло появление в Петербурге Блаша можно было рассматривать как издевательство над русским балетом. Не только труппа и широкие круги дворянской интеллигенции, но и придворный зритель давно переросли Блаша. Беспомощность нового балетмейстера скоро стала совершенно очевидной, и с 1834 года он фактически перестал руководить петербургской балетной труппой. За время своего пребывания в столице Блаш поставил лишь один спектакль, достойный иронического внимания. Это был задуманный еще Дидло балет на русскую тему - «Сумбека, или Взятие Казани», в котором шовинистические настроения двора переплетались с весьма сумбурными представлениями постановщика о русской истории.

Появление в Петербурге Блаша означало резкий поворот к старому. Иностранцы снова заняли ведущее положение в труппе. Это было тем более неоправданно, что большинство приглашенных иностранных артистов было несравненно хуже русских. Лишь Герино и Б. Флери были выдающимися исполнителями.

Блаша в Петербурге скоро сменил Антуан Титюс (Доши) -опытный, но лишенный дарования балетмейстер с сильно устаревшими вкусами. Его балеты - «Кия Кинг», «Кесарь в Египте», «Хромой колдун» - были немного ценнее спектаклей Блаша, но ни в какой мере не отражали интересов зрителей. Их сравнительный успех объяснялся не содержанием, а невиданной до этого роскошью постановок. Танцам в балетах Титюса отводилось довольно значительное место, но они носили чисто дивертисментный характер и были рассчитаны лишь на внешний эффект. Помимо руководства балетом, Титюс вел и педагогическую работу. Несмотря на то что его метод обучения страдал некоторой старомодностью, он все же давал положительные результаты.

Вскоре художественная отсталость Титюса обнаружилась в полной мере. В 1834 году Николай I присутствовал на представлении «Розальбы» в Москве, что, по преданию, вызвало его замечание о том, что «Москва балетом перещеголяла Петербург». Поэтому им было отдано распоряжение поставить в Петербурге «Сильфиду». Титюс, никогда не видевший этого балета, поставил его в обычном оформлении, средствами общепринятого тогда в России сценического танца, чем лишил «Сильфиду» основной ее ценности. Более того, он поручил главную партию танцовщице Л. Круазет, обладавшей хорошей мимикой, но лишенной какой-либо воздушности, совершенно обязательной для этого образа. В результате балет окончился полным провалом, давно не виданным петербургской балетной сценой. В конце 1838 года Титюс так неудачно осуществил танцевальную сцену в «Иване Сусанине» Глинки, что ее срочно пришлось переделывать заново. Эту работу с успехом выполнил ученик Дидло - Гольц, в постановке которого эта сцена шла вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

По-разному проходило в Москве и Петербурге и развитие романтического балета.

В то время как русские исполнители в Москве последовательно и сознательно воспринимали новую форму танца, подходя к ней критически и перерабатывая ее по-своему, со своих национальных эстетических позиций, в Петербурге, где романтический балет был введен «по высочайшему повелению», артисты принуждены были переключиться на него внезапно, без соответствующей технической подготовки, что привело их вначале к рабскому копированию иностранных исполнителей.

Двадцатые - тридцатые годы ознаменовались для русского балета особенно яркими достижениями. На сцене появилась Санковская, первая русская танцовщица, успешно конкурировавшая с лучшими танцовщицами мира. В Москве русский балет оказался способным к самостоятельному использованию нового танцевального языка для создания разнообразных танцевальных образов. Стала вырабатываться и своя национальная система

хореографического воспитания. Значительное расширение балетных трупп как в Петербурге, так и в Москве явилось основой для дальнейшего развития русского кордебалета.

Параллельно с этими положительными явлениями обнаружился и рост противоречий во взглядах петербургских и московских зрителей, неблагоприятно отразившийся на развитии русского балета. Появление крупнейших иностранных исполнителей на русской сцене способствовало совершенствованию отечественного балетного искусства, но столичный «великосветский» зритель, продолжавший раболепствовать перед западноевропейским искусством, принуждал деятелей балета слепо копировать иностранцев как в отношении исполнения, так и репертуара. Правда, петербургские артисты по мере своих сил противились этому и отстаивали свои национальные традиции в балете. Что же касается демократических зрителей Москвы, во главе которых стояла передовая университетская молодежь, то они критически воспринимали зарубежный репертуар и требовали от спектаклей глубокого идейного содержания и русской манеры исполнения. В московском балете продолжало главенствовать содержание, в то время как на петербургской сцене превалировала форма. Все это привело к тому, что почти на полстолетия развитие русского национального балета сосредоточилось в Москве.

ГЛАВА XI .РАЗВИТИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РУССКОМ БАЛЕТЕ

В 40-е годы передовая русская общественная мысль продолжает развиваться. Революционное движение в Европе, прежде всего французские революции 1830 и 1848 годов, находит глубокий отклик у прогрессивной части русской интеллигенции.

Открытые политические выступления против правительства после разгрома восстания декабристов на какое-то время стали почти невозможными. Тем сильнее шла внутренняя борьба за влияние передовой идеологии.

Повышается интерес к народу, стремление определить его роль и значение в жизни страны. Перед литературой и искусством все острее встает задача правдиво рассказать обществу о русской действительности.

Еще в 30-е годы происходят огромные сдвиги к реализму в русской литературе, театре и музыке.

В оперном искусстве возникает исполинская фигура Глинки. Растет и ширится интерес к народному творчеству. В такой обстановке спектакли, подобные «Сильфиде», разумеется, уже не могли удовлетворять ни лучшую часть зрителей, ни наиболее прогрессивных представителей русского балета.

Вслед за литературой, драмой и оперой балет стал последовательно переходить на позиции реализма. В этот период большое внимание начало уделяться народному танцу. Во время войны 1812 года народные танцы, в большинстве своем русские, являлись выражением общего патриотического подъема в стране; в годы становления романтизма они вызывали интерес как образцы свободного народного творчества. Теперь же зритель требовал от артиста более проникновенного раскрытия в танце народных чувств и переживаний. Огромную роль в этом сыграло появление гениальных опер Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

Опера «Иван Сусанин» оказала решающее влияние не только на развитие русского национального оперного искусства, но и на развитие русского национального балета. В этом отношении важным было как ее содержание, так и чисто русская сущность построения. Балетные сцены в опере не являлись для Глинки в отличие от иностранных композиторов чем-то второстепенным и маловажным, преследующим лишь дивертисментную задачу. Танцы в «Иване Сусанине», как позднее и в «Руслане и Людмиле», нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора. Это иное, чем у иностранцев, отношение к танцу в опере определило совершенно самобытное развитие русского национального балета в будущем. После опер Глинки прежняя форма народного танца, основанная на отборе наиболее изящных канонических движений русской пляски, перестала удовлетворять передовую часть зрителей.

Непригодность анемичной тематики тальониевских балетов делалась все более очевидной. Необходимость коренного изменения репертуарной линии в балете ощущалась все острее и острее. В 1842 году в Петербурге был поставлен спектакль «Жизель», явившийся вершиной романтического балета и одновременно знаменовавший переход его на новые идейные позиции.

В основе либретто «Жизели», созданного известным писателем-романтиком Т. Готье, лежит славянское народное предание об обманутой девушке, которая после смерти становится грозной мстительницей - виллисой. В центре внимания не романтическая тема «загробной любви», для которой первый акт - обман Жизели Альбертом - только пролог, а реальный рассказ о большой и красивой душе крестьянской девушки, противопоставляемой себялюбивому и легкомысленному аристократу. Тесная связь с народным творчеством, правда чувств и переживаний, глубокая симпатия к героине балета - простой крестьянке, обманутой представителем знати, - сделали «Жизель» чрезвычайно близкой требованиям русского зрителя и запросам времени. Успех постановки был необычайным. Спектакль в полной мере соответствовал прогрессивным традициям русского балета - имел богатое содержание и четкую идею, предоставляя широкие возможности и танцу, и пантомиме.

В самобытном исполнении русских артисток «Жизель» продолжала линию развития национального балета, начатую танцами «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» и впоследствии с огромной силой прозвучавшую в балетах Чайковского.

В 1848 году в Россию прибыл создатель «Жизели» Жюль Перро. Жюль Перро (1810-1892)-сын машиниста сцены городского театра, родился во Франции, в Лионе. Хореографическое образование он начал в родном городе при театре. В 1825 году Перро переехал в Париж. Здесь он работал сначала в театре «Гейтэ», а затем в драматическом театре «Порт Сен Мартен», где с большим успехом исполнял роль Жако в модной тогда мелодраме «Жако, бразильская обезьяна». Одновременно с работой в драме Перро завершал свое специальное образование в школе Большой парижской оперы у знаменитого педагога Огюста Вестриса. В 1830 году он дебютировал в Большой опере в балетах «Соловей» и «Зефир и Флора», где танцевал вместе с М. Тальони. Перро обратил на себя внимание зрителей новыми стилевыми особенностями танца. Общепринятому тогда женственному, манерному и слащавому мужскому танцу он противопоставил свой, мужественный и энергичный. Постепенно совершенствуя его, Перро, как основоположник зарубежного мужского романтического танца, вскоре получил прозвище «брата Тальони». Но несмотря на свой выдающийся успех, он в 1834 году был вынужден покинуть Большую оперу из-за неприязненного к нему отношения Тальони, не желавшей делить с ним свою славу. После этого Перро стал выступать в Лондоне и Неаполе, а затем в Вене и Мюнхене.

В 1836 году в Вене Перро впервые начал свою балетмейстерскую деятельность. В 1839 году он снова выступает в Неаполе, где знакомится с молодой танцовщицей К. Гризи. Пленившись ее незаурядными способностями,

он увозит Гризи в Париж и поступает вместе с ней в театр «Ренессанс». Через два года Гризи переходит в Большую парижскую оперу, где Перро совместно с композитором А. Аданом принимает участие в постановке созданного им специально для Гризи балета «Жизель». Не окончив постановки по не зависящим от него причинам, Перро покидает Париж, и спектакль выходит в свет как самостоятельное произведение балетмейстера Ж. Коралли. Однако парижские газеты сочли нужным отметить: «ради справедливости надо добавить, раз программа умалчивает об этом, что Перро лично поставил все танцы для своей жены, иначе говоря, поставил добрую часть нового балета»¹. После этого Перро работает в Англии и Италии, где окончательно формируется как балетмейстер.

В 1847 году Перро получает приглашение занять место руководителя петербургской балетной труппы взамен ушедшего в отставку Титюса.

Деятельность Перро в Петербурге началась в декабре 1848 года спектаклем «Эсмеральда», осуществленным на основе оперного либретто, созданного В. Гюго по своему роману «Собор Парижской богоматери». В центре балета был образ Эсмеральды - представительницы народных масс, которые по существу и являлись главным действующим лицом постановки. Бесхитростные и естественные взгляды героини на жизнь и на людей вступали в неизбежный конфликт с лживыми, испорченными нравами аристократии. В финале балета Перро отошел от романа Гюго и в угоду балетному зрителю окончил спектакль оптимистически. Но это не снижало социальной остроты постановки. Вдумчивый зритель проводил параллели между давно прошедшим, мрачным средневековьем и не менее мрачной действительностью. В обстановке николаевского режима социальная направленность этого балета всецело соответствовала устремлениям наиболее прогрессивных кругов общества и способствовала выдающемуся успеху и долговечности спектакля.

Не только содержание постановки, но и ее форма была совершенно новой. Даже неизбежная тогда в балете тема любви получила здесь своеобразное и многогранное разрешение. В спектакле перед зрителями проходили и обожание Эсмеральды Квазимодо, и благодарная любовь Гренгуара, и всепожирающая страсть Клода Фролло, и легкомысленная любовь Феба и над всем царила чистая и неподкупная любовь Эсмеральды.

Построение танца и отношение к нему Перро также были новаторскими. Дидло не признавал танца, не связанного с действием; Перро шел дальше: он считал, что танец должен двигать действие вперед и составлять единое целое с актерским мастерством. Танец, отделенный от актерского мастерства, введенный в обращение Ф. Тальони и отвергнутый русским балетом, был отвергнут и Перро, который снова вернул его на путь действенности. Перро требовал, чтобы исполнитель танцевал и играл одновременно. Танец становился в таком случае одним из средств выражения драматических положений. Это касалось в одинаковой степени и танцев солистов, и танцев кордебалета. Массовый танец, по мнению балетмейстера, должен был служить характеристикой социальной среды и выражать переживания и настроения различных слоев общества. В народном танце Перро не стремился

этнографически точно воспроизвести национальную пляску, он ставил перед собой задачу передать сущность и характер той национальности, к которой принадлежат действующие лица.

Как балетмейстер-реалист, Перро не любил стройных линий кордебалетных построений, призванных «ласкать глаз» однообразной красотой своего рисунка. Он стремился достигнуть жизненного правдоподобия и живописного беспорядка, свойственного реальной действительности. В «Эсмеральде» все танцы были действенными, причем многие из них, например урок танцев Эсмеральды и Гренгуара или танец ревности, который Эсмеральда исполняла перед Фебом и его невестой, до сего времени являются непревзойденными образцами «действенного» танца.

Перро был балетмейстером контраста; смело чередуя в своих спектаклях комические и трагические сцены, он уделял особое внимание раскрытию психологии героев-«жизни человеческого духа». Работал он чрезвычайно тщательно и очень медленно. По несколько раз возвращался к одному и тому же балету, переделывал его, изменял, вносил поправки, добавления. Поэтому каждая новая постановка одного и того же произведения не походила на предыдущую не только в отношении танцев, но иногда и по содержанию. Особенно внимательно относился Перро к постановке массовых танцев, проверяя их с самых различных точек зрительного зала, для чего нередко ложился на пол репетиционного зала, применяясь к углу зрения посетителей партера, или громоздил стулья на стол и, залезая на них, смотрел на рисунок танца сверху. Он не умел приводить себя в творческое состояние и терпеливо ожидал его, отчего артисты, вызванные на репетицию, часто распускались по домам, просидев некоторое время в полном бездействии. Перро рассматривал балетный спектакль как результат согласованных усилий балетмейстера-режиссера, композитора, либреттиста и художника, но оставлял решающее слово за балетмейстером как за главным автором произведения в целом.

Считая музыку чрезвычайно важной составной частью балетного спектакля, помогающей постановщику создавать пантомимные сцены и ставить танцы, Перро подчинял деятельность композитора своим требованиям и ценил в нем способность писать легко запоминающуюся музыку с четкими вступлениями и ясным ритмом. Поэтому (за исключением «Жизели») он избегал работать с композиторами-симфонистами, предпочитая им сочинителей специально танцевальной музыки. В свое время познакомившись с итальянским композитором Цезарем Пуни, Перро сделал его своим постоянным сотрудником и, работая в России, способствовал приглашению этого музыканта на службу в петербургские театры. По сравнению с Аданом и даже со Шнейцгофером творчество Пуни было шагом назад. В его партитурах не было элементов симфонизма, они были крайне наивными по своему построению, лишенными каких-либо намеков на музыкальную драматургию и ни в какой мере не способствовали выявлению содержания балета. Но Пуни обладал большими профессиональными знаниями, неиссякаемой музыкальной фантазией, редкой работоспособностью и широко использовал в своих произведениях народные мелодии, что придавало его балетам национальную

окраску. Именно эта народность, общедоступность и танцевальность способствовали тому, что музыка Пуни до сего времени используется в балетных театрах. Однако следует заметить, что донныне сохранившиеся партитуры Пуни в период упадка балета в начале второй половины XIX века подверглись такому искажению, купюрам и вставкам посторонней музыки, что составить себе цельное представление о музыке композитора к тому или иному спектаклю почти невозможно.

Через месяц с небольшим после первого представления «Эсмеральды» Перро показал петербургскому зрителю новый балет - «Катарина, дочь разбойника», социальная направленность которого была не менее острой. Повесть о народной мстительнице Катарине и о ее любви к художнику Сальватору Роза явилась доказательством превосходства глубоких и искренних чувств простой девушки из народа над переживаниями представителей правящих классов.

«Жизель», «Эсмеральда», «Катарина» были высшими достижениями творчества Перро и важной вехой на пути развития реализма и демократических тенденций в русском балете. В русских балетных актерах Перро нашел художников, наиболее близких его новаторским стремлениям.

В это время крупнейшие мировые знаменитости считали честью гастролировать на русской сцене, но надо сказать, что далеко не все из них выдерживали экзамен у взыскательного русского балетного зрителя. Если придворное петербургское общество вполне удовлетворялось блестящей виртуозной техникой зарубежных танцевальных знаменитостей, то москвичи требовали содержательности и выразительности исполнения. Поэтому не случайно именно с Москвой оказалась особенно тесно связана такая «земная» балерина, как Фанни Эльслер, стремящаяся к созданию реалистических образов.

Несравненная мировая танцовщица XIX века Фанни Эльслер (1810-1884) родилась в Вене. Ее дед и отец служили в качестве секретарей и камердинеров у композитора И. Гайдна. Дебют в 1827 году и первые выступления Фанни Эльслер не обещали ей будущих успехов. Она обладала прекрасной внешностью, большим сценическим и жизненным обаянием, в совершенстве владела техникой своего искусства, но общепринятые в то время стилевые особенности танца Тальони не подходили к ее дарованию. Гастроли в странах Европы испанских танцовщиков, исполнявших свои национальные танцы, натолкнули Фанни Эльслер на мысль испытать силы в этом жанре. Глубоко эмоциональные, свободные и непосредственные, эти танцы резко отличались от бытовавших в то время на сцене «испанских» танцев. Их естественность и реалистическая простота были намного ближе Фанни Эльслер, чем романтический танец, созданный Тальони.

Исполнение испанских народных плясок сразу создало танцовщице широкую известность и послужило поводом для приглашения ее в Большую парижскую оперу. Здесь она завоевала мировую славу и отсюда совершила свои триумфальные поездки по городам Европы и Америки. В 1843 году Эльслер предложила свои услуги петербургским императорским театрам, но

директор их, Геденов, не заинтересованный в ее приезде, оставил письмо, полученное от танцовщицы, без ответа. Лишь после троекратного напоминания в Париж был послан договор на подписание. Однако Эльслер к этому времени оказалась уже связанной контрактами с театрами Англии и Америки и не смогла выехать в Россию. В Англии в 1843 году она удостоилась исключительной чести и была избрана Оксфордским университетом доктором хореографических наук. В 1848 году, освободившись от своих обязательств в отношении Лондона, Эльслер без всякого предупреждения неожиданно появилась в Петербурге.

Раздосадованный ее приездом Геденов не рекламировал ее дебюта, рассматривая его как рядовое первое выступление очередной приезжей артистки. Однако дебют Эльслер в балете «Жизель» вызвал полное недоумение зрительного зала. Фанни Эльслер не играла, она просто жила на сцене, и нельзя было заметить, когда кончалась пантомима и начинался танец, так как все было подчинено главному-созданию образа. Она танцевала не потому, что это был балет, а потому, что создаваемый ею образ требовал танца.

В Петербурге слава не сразу пришла к танцовщице. Но с каждым ее выступлением наплыв зрителей в театр увеличивался и в конце сезона на спектакли с ее участием уже нельзя было достать билетов. Окончательная победа была одержана артисткой после того, как она стала выступать в «Эсмеральде», «Катарине», «Тщетной предосторожности», то есть в тех балетах, где ее реалистический талант обнаруживался в полном блеске. На следующий сезон Фанни Эльслер возвратилась в Петербург, и ее успех еще более вырос. Весной, окончив свои гастролы в столице, она выразила желание выступить в Москве.

Свои выступления в Москве Эльслер начала балетом Перро «Мечта художника». Москвичи, воспитанные на реалистической манере игры М. С. Щепкина и П. М. Садовского, привыкшие видеть элементы реализма в трактовке образов Санковской, намного быстрее петербургских зрителей по достоинству оценили Эльслер. В особенности поразила она Москву своим исполнением роли Лизы в «Тщетной предосторожности». Великая артистка, смело ломая все штампы, создала свой образ героини балета и, несмотря на свои 40 лет, заставила зрителя поверить, что ей только 16. Управляющий московскими театрами композитор Верстовский, не веря в возможности Эльслер, долго отговаривал артистку от выступления в этом балете, но она настояла на своем. Современники верно определили упорство Фанни Эльслер желанием показаться Москве именно в этом спектакле, «потому что в старом балете Доберваля есть жизнь, есть драма, хотя и очень простая».

Эльслер не могла не заметить, что наибольшее впечатление на московского зрителя производят не ее мастерская трактовка народных танцев и не ее пантомимное искусство, а правда и глубина создаваемых ею образов, простота и естественность движений, непринужденность и выразительность танца. Творческие задачи артистки совпали с творческими установками русского балета.

Закончив гастроль в Москве исполнением драматической роли Мнимой ^{ий} Фанни Эльслер в одноименном водевиле Д. Т. Ленского, танцовщица заявила дирекции о своем согласии возвратиться в Россию на следующий сезон, но с одним условием - выступать только в Москве. Ввиду несомненной материальной выгоды таких гастролей, дирекция приняла условие.

В этот приезд артистка часто выступала в Малом театре, талантливо исполняя драматические роли в «Ольге, русской сироте» Э. Скриба, в «Энгувильском немом» и в «Мнимой Фанни Эльслер» Ленского. Своей кульминации успех Фанни Эльслер достиг на двух ее бенефисах. На первом из них она выступила в русской пляске. Артистка, еще будучи на гастролях в Америке, с большим успехом исполняла русский народный танец, который почему-то именовался «Смоленским». Но в России танцовщица не сочла возможным показать эту пляску. Она заблаговременно попросила Верстовского дать ей учителя из числа старейших русских артистов балета. Под руководством ученика Лобанова, Никиты Пешкова, она стала тщательно изучать русскую пляску, выезжая иногда за город, чтобы посмотреть, как ее танцуют крестьяне. Только после этого Эльслер рискнула выступить перед русским зрителем. В этом сказалось глубокое уважение танцовщицы к народному творчеству, понимание его значения и исключительной трудности освоения. И здесь, в России, так же как в Италии, Франции, Англии, Мексике и на Кубе, ее приняли за соотечественницу. Критик отмечал, что у нее «и плечи говорили, и плыла она, точно лебедь белая, и глаза смотрели с поволокою... словом, настоящая наша душа-девица»¹.

Для своего второго, прощального, бенефиса Фанни Эльслер выбрала балет «Эсмеральда». Этот спектакль вылился в беспрецедентную демонстрацию восторгов и закончился тем, что подгулявшие по случаю последнего дня масленицы поклонники таланта артистки выпрягли лошадей из ее коляски и на себе довели ее до дому. При этом видные государственные чиновники, украшенные орденами, сидели на козлах и стояли на запятках экипажа. Подобная «неприличная» демонстрация вызвала гнев царя, и некоторые участники этого шествия подверглись увольнению со службы и прочим карам. Но дело было не только в этом факте, а в том, что с некоторого времени правительство стало подозревать танцовщицу в развращении умов. Москвичи особенно восторгались Фанни Эльслер в балетах Перро, из которых в Большом театре имели успех лишь наиболее социально и политически заостренные - «Жизель», «Катарина», «Эсмеральда». В условиях начавшейся упорной борьбы за объединение Италии и освобождение севера страны от австрийского владычества образ Катарины казался правительству одиозным, а «Эсмеральда», созданная на основе романа Гюго, открыто высказывавшего в то время революционные мысли, олицетворяла неповиновение властям. Поэтому выражение столь бурных восторгов, а также появление многочисленных стихов, поднесенных артистке, влекли за собой наказания и вызывали подозрения. Так, например, в стихотворении поэтессы Е. Растопчиной, в фразе «Ты - солнце нам в годину вьюги снежной, ты-роза нам в ненастный зимний

день! Цвети и грей!». вызвали подозрение слова «солнце», «годину», «ненастный» и «грей».

Фанни Эльслер, видевшая на своем артистическом веку немало изъятий официальных восторгов, была поражена тем, что в Москве знаки любви и внимания носили задушевный, искренний характер, без малейшей тени официальности и являлись выражением подлинных чувств широкого московского зрителя. Желая, чтобы именно Москва сохранила о ней последнее воспоминание, она объявила на прощальном обеде о том, что навсегда покидает сцену и никогда более нигде не выступит, за исключением одного спектакля в ее родной Вене. Свое слово она сдержала и оставила сцену в полном расцвете творческих сил.

Покинув Россию, Фанни Эльслер до конца своих дней не порывала связи с Москвой и находилась в постоянной переписке со знакомыми москвичами, что лишний раз свидетельствовало о том, что именно здесь она считала свое искусство верно понятым и оцененным по достоинству.

В чем же заключалась сила воздействия артистки на зрителя и в чем состояла новизна ее искусства? На это может быть только один ответ: в глубине реализма ее творчества и в способности по-своему раскрывать и толковать образ. Критики того времени беспрерывно повторяли, что в игре Эльслер видно «глубокое изучение натуры»¹, что она ведет «роль просто и натурально»², и приходили в восторг от ее «до крайности простого, естественного и вместе в высшей степени художественного исполнения»³. Одновременно указывалось на выразительность ее пантомимы - «зритель слышит, да, слышит, рассказ немой Ольги»⁴, «каждый жест ее был понятен, понятен, как слово»⁵. Даже реакционная «Северная пчела» не решалась перечить зрителю и высказывала удивление, что «в ее мимике не было ни одного балетного жеста»⁶.

Реалистичен был и танец Эльслер. Говоря о знаменитой качуче - испанском народном танце,-современник свидетельствовал, что она «протанцевала эту пляску очень просто, скромно, без малейших выходов и преувеличенных движений, так, что иному это показалось даже слишком просто. Известное движение андалузок она делала плечами, и весь танец был скорее выражением нежности, прелести и простоты, нежели пламенных чувств и ультрароскошных поз»⁷. Один из критиков с радостью признавался, что Эльслер «окончательно излечила нас от эксцентрической любви к сильфидным танцам и от восторженного удивления тем мелко-намелко искрошенным па (танец на пальцах.-Ю. Б.), выше которых еще так недавно мы ничего не умели представить себе во всей области балетного искусства»⁸.

¹ «Московские ведомости», 1850, № 60, 20 мая, стр. 684-685.

² «Северная пчела», 1848, № 240, 26 октября, стр. 957.

³ «Ведомости Московской городской полиции», 1850, № 120, 31 мая, стр. 497.

⁴ То же, 1850, № 285, 29 декабря, стр. 1495.

⁵ То же, 1850, № 120, 31 мая, стр. 497.

⁶ «Северная пчела», 1848, № 240, 26 октября, стр. 957.

⁷ Там же, стр. 958.

⁸ «Северная пчела», 1851, № 5, 8 января, стр. 18.

Параллельно с развитием репертуара развивалась и новая форма народного танца. В этом отношении русский балет шел своим самостоятельным путем, хотя толчок к этому дали те же испанские танцовщики, которые вдохновили Фанни Эльслер и посещали Россию в 1836-1841 годах.

Пропагандисткой новой формы сценического танца и нового репертуара на русской балетной сцене была выдающаяся петербургская танцовщица середины XIX века Е. И. Андреенова.

Елена Ивановна Андреенова (1817-1857) поступила в Петербургскую балетную школу, когда ею еще руководил Дидло, но свое хореографическое образование она получила у Титюса. В школе она числилась как воспитанница «танцорки Истоминой». После приезда в Россию Тальони Андреенова регулярно занималась в ее классе и пользовалась указаниями как самой знаменитой танцовщицы, так и ее отца. Это в значительной степени способствовало развитию ее танцевального мастерства и выработке выносливости и силы в танцах. В 1838 году Андреенова была выпущена из школы на первое положение.

Ведущие партии в балетах Андреенова начала исполнять еще будучи ученицей, однако в то время она не пользовалась особой популярностью у зрителей. Это объяснялось полным несоответствием шедшего тогда репертуара Тальони артистическим данным танцовщицы. Андреенова не отличалась ни воздушностью, ни большим прыжком, ни привлекательной наружностью и имела еще крупный физический недостаток - дугообразные ноги, но зато она обладала ярким актерским дарованием, силой и большим темпераментом. Эти положительные качества помогли ей стать замечательной исполнительницей сценических народных танцев.

Гастроли испанских танцовщиков натолкнули Андреенову, так же как и Фанни Эльслер, на мысль стать пропагандисткой народных танцев на балетной сцене. Ее первый дебют в этом новом виде танцевального искусства состоялся в начале 1839 года, когда она вместе с танцовщиком Э. Гредлю исполнила в дивертисменте итальянский танец «Сальтарелло». Доказательством выдающегося успеха танцовщицы служит появление в продаже вскоре после этого выступления двух портретов Андрееновой, изображенной именно в этом танце. На следующий год она получила в наследство от ушедшей в драму Новицкой весь ее репертуар народных танцев в балетах и операх. Новая манера исполнения народного танца Андрееновой особенно ярко проявилась в лезгинке в «Руслане и Людмиле» и вызвала самые противоречивые отзывы в прессе. Некоторые критики резко осуждали танцовщицу за появление в этом номере в мужском костюме. Но наиболее важным здесь был подлинно национальный характер танца.

Несомненный успех Андрееновой в Петербурге не обеспечивал расширения ее репертуара в театре, так как ее интересы постоянно ущемлялись иностранными танцовщицами-гастролерками, которым, как правило, покровительствовали двор и дирекция. Это глубоко возмущало и оскорбляло наиболее принципиальную часть критики. Один из рецензентов откровенно писал: «После Тальони мы уже за грех считаем смотреть наших танцовщиц...

Что делать? Такова натура человеческая вообще, и натура петербургской публики в особенности»¹. А Н. А. Некрасов в своем «Говоруне», уделяя несколько строк иностранной танцовщице Л. Гран и необыкновенным восторгам некоторых театралов по поводу ее выступления, мйогозначительно писал: «...а впрочем, Андреянова тут тоже хороша!».

В 1842 году по инициативе Андреяновой был поставлен балет «Жизель», в котором она исполнила главную роль. Это была ее крупная победа. Здесь Андреянова впервые смогла показать свои исключительные возможности актрисы. Ее интерпретация роли была не только намного ярче, чем у Гран, но и несла в себе те элементы русской реалистической игры, которые способствовали углублению образа. Однако это мало изменило ее положение в Петербурге. В поисках более широкого поля деятельности Андреянова в 1843 году приехала в Москву. Это были не только ее гастроль, а выезд части петербургской труппы в Большой театр.

Осенью 1843 года Андреянова впервые появилась на сцене московского театра. Демократический зритель, и в особенности студенческая молодежь, встретили петербургскую гостью враждебно, видя в ней не выдающуюся русскую балетную артистку, а гражданскую жену крупного правительственного чиновника (директора театров Геденова), при этом еще ущемлявшую интересы их любимицы Санковской. Каждое выступление Андреяновой сопровождалось столкновениями партера и нижних лож со зрителями галерки. В то время как посетители партера и нижних лож аплодировали, студенты наверху неистово шикали и свистели. С течением времени эти скандалы стали принимать все более резкую форму, так что власти были поставлены перед необходимостью на выступления Андреяновой назначать в верхние ярусы специальный наряд полиции и обязывать университетское начальство дежурить на ее спектаклях для поддержания порядка среди студентов. Непокойно было и в труппе, которая расценивала гастроль Андреяновой, как стремление подчинить московские театры петербургской дирекции. Санковская держалась в стороне от этих внутренних театральных разногласий, с Андреяновой поддерживала лишь официальные отношения и никогда не приглашала ее участвовать в своих бенефисах. Несмотря на недоброжелательный прием, Андреянова решила регулярно приезжать на гастроль в Москву.

Покинув Москву в конце декабря 1843 года, она возвратилась обратно осенью 1844 года и осталась в Большом театре уже на весь сезон 1844/45 года. В это время в Петербурге не было никаких иностранных гастролеров, и приезд Андреяновой в Москву не мог объясняться желанием найти здесь более широкое поле деятельности. Тяга к Москве несомненно имела другие причины. Здесь, в Большом театре, не ощущалось того преклонения перед иноземным искусством, которое царило в Петербурге русские оставались хозяевами на балетной сцене и свободно развивали свое национальное искусство.

По окончании московских гастролей Андреянова отправилась в заграничную поездку. Первые ее выступления состоялись в Париже. Она три

¹ «Репертуар и пантеон», 1844, т. V, кн. II, стр. 74. Н. А. Некрасов. Поли. собр. соч., т. I. М.-Л., ГИХЛ, 1948, стр. 178.

раза участвовала в дивертисментах в театре Большой оперы, где имела несомненный успех в «Сальтарелло» и мазурке. Особенное впечатление на зрителей производил тот факт, что Андреянова благодаря своему от природы правильному дыханию безо всякого усилия смогла бисировать мазурку, в то время как ее партнер А. Деплас, задыхаясь, еле доводил номер до конца. Характерно, что дирекция театра не только ничего не уплатила русской артистке за ее выступления, но еще потребовала с нее плату за разрешение показаться на сцене Большой оперы «для того, чтобы узнать мнение Парижа о своем танце»¹. В парижских рецензиях на выступление Андреяновой указывалось, что у русской танцовщицы «нет недостатка ни в изяществе, ни в гибкости и крайнее волнение... не помешало ей показать и легкость, и элевацию и выполнять изящные девлопманы»². Некоторые статьи имели явно покровительственный тон. Так, в одной из французских газет подчеркивалось, что «молодая русская танцовщица... предприняла путешествие в 800 лье», так как «всякий артист, не имеющий одобрения Парижа, не уверен в своем таланте»³. В итоге газета заявляла, что в конце спектакля публика своими аплодисментами поздравила Андреянову парижанкой.

После Парижа артистка выступала в Гамбурге и Брюсселе, а затем направилась в Милан. Здесь, в театре «Ла Скала», ее успех превзошел все ожидания. Андреянова в Италии не ограничивалась исполнением отдельных номеров, а вела целый балет Перро «Своенравная жена». Ее темпераментные, эмоциональные танцы и яркая, выразительная пантомима как нельзя лучше соответствовали вкусам миланского зрителя. В честь русской танцовщицы в Милане были выпущены ее портреты и выбита бронзовая медаль - знак уважения, которого удостоились в этом городе только М. Тальони и Ф. Эльслер. Следуя одной из основных традиций русского балета - никогда не пренебрегать возможностью расширить свои профессиональные знания, - Андреянова взяла в Италии несколько уроков у знаменитого педагога Карло Блазиса. После почти полугодового пребывания за границей артистка летом 1846 года возвратилась в Петербург, увенчанная европейской славой.

Осенью 1848 года Андреянова снова появилась в Москве. Зрители верхних мест встречали ее так же враждебно, как и раньше, но все же заполняли театр. Труппа относилась к артистке по-прежнему сдержанно. Успех Андреяновой значительно возрос после того, как она выступила в «Пахите», перенесенной из Петербурга в Мойкву М. Петипа. (Это была его первая балетмейстерская работа в России). На представлении этого балета в декабре 1848 года произошел небывалый скандал, ярко характеризовавший нравы «высшего света» того периода и его отношение к русским деятелям искусства. Один великосветский шалопай во время вызовов бросил на сцену к ногам Андреяновой дохлую черную кошку. Весь зрительный зал и вся труппа слились в едином порыве возмущения против безобразной выходки и всеми силами старались высказать свое сочувствие незаслуженно оскорбленной артистке.

¹ «Пресса», 1845, 8 декабря, Париж.

² «Репертуар и пантеон», 1846, № 1.

³ «Газета дебатов», 1845, 15 декабря, Париж.

Когда она со свойственным ей самообладанием продолжала балет, то танцевала уже до конца под несмолкаемые аплодисменты. Москва признала танцовщицу, и ее выступления в этот приезд превратились в сплошные триумфы. А когда она покидала город, проститься с ней на заставу, несмотря на недомогание, приехала Санковская, и обе замечательные русские балетные артистки тех лет, сидя в карете, в первый раз провели некоторое время в откровенной беседе с глазу на глаз. Эти гастрольные Андреевской были ее последним выступлением в Москве.

В 1852 году Андреевская опять поехала за рубеж и выступала в Лондоне. Здесь ее гастрольные не увенчались успехом. Английская печать отмечала, что ее выступление «в некоторых местах вызывало взрывы смеха, перемежавшиеся с шиканием, однако, за небольшими исключениями, все прошло гладко». Возвратясь в Петербург и узнав о том, что в труппу приглашена австрийская танцовщица Г. Иелла, Андреевская стала думать об очередных гастрольных, избрав для этого русскую провинцию. Она решила превратить эту поездку в коллективный выезд императорской балетной труппы с целым рядом столичных постановок. Без особого труда получив согласие дирекции использовать для этой цели московских артистов, которые в 1853 году из-за пожара Большого театра и переноса спектаклей в Малый театр не находили себе применения на небольшой сцене, и воспитанниц старших классов Московской балетной школы, а также взяв из театра необходимые декорации, костюмы и нотный материал, Андреевская направились в Москву. Здесь она набрала свою труппу, в состав которой вошли танцовщики Д. И. Кузнецов, И. А. Ермолов и балетмейстер Ф. Малов. Гастрольные начались в Одессе в ноябре 1853 года, а затем продолжались в Харькове, Полтаве, Киеве, Воронеже и Тамбове. В репертуар коллектива входили балеты «Пахита», «Своенравная жена», «Жизель», «Эсмеральда», «Катарина», «Тщетная предосторожность» и другие. В Воронеже Андреевская поставила «Бахчисарайский фонтан» - «большой двухактный балет, заимствованный из известного стихотворения А. С. Пушкина»¹. Более подробных сведений об этом спектакле не сохранилось. В провинции, не опасаясь сравнений, Андреевская выступала в ролях Фанни Эльслер и, судя по рецензиям, создала яркие и самостоятельные образы Эсмеральды, Катарины и Лизы. Поездка увенчалась небывалым успехом, но из-за беспечности Андреевской, ведавшей всеми финансовыми и хозяйственными делами, не принесла участникам особых денежных выгод.

Когда артистка находилась в гастрольной поездке, ее уволили со службы «за ненадобностью». Несмотря на то что это увольнение носило вполне законный характер, Андреевская отслужила на сцене не только полагавшийся ей двадцатилетний срок, но и добавочные два года, в благодарность за назначенную ей пенсию, - все же оно было необычайно. Как правило, срок пребывания первых танцовщиц в театре удлинялся и, кроме того, при оставлении сцены им полагался прощальный бенефис, которого почему-то лишили Андреевскую. Создается впечатление, что она чем-то возбудила гнев

¹ «Воронежские губернские ведомости», 1845, 13 ноября 1853.

правительства - быть может, постановкой в Воронеже «Бахчисарайского фонтана» и напоминанием публике о Пушкине, все еще неугодном царю.

Убежденная патриотка и неутомимый борец за повсеместное признание русского балета, Андреянова всю свою творческую жизнь провела в борьбе за торжество русского хореографического искусства. В обстановке петербургских театров времен Николая I для этого нужен был подлинный героизм. Но артистка с редким самоотвержением продолжала начатое ею большое дело, и ее усилия не пропали даром. Никто из русских артистов балета до нее не совершал таких длительных гастрольных поездок за границу, никто не предпринимал выездов в русскую провинцию в таких масштабах, как это сделала Андреянова. И за всю свою деятельность она не была оценена по достоинству и часто незаслуженно получала оскорбления. Обиженная тем, что при поездке на гастроли в Москву ей была значительно уменьшена обычная поспектакльная плата, Андреянова, отстаивая свои права, писала в дирекцию: «...бедные русские и так уже обижены против иностранцев, всякий пустой актер получает вдвое больше первых русских сюжетов, мы едва можем жить своим жалованьем». И несмотря на все это, будучи за границей, она скучала по России и в письме из Рима признавалась своим друзьям: «...как волка ни корми, а он все в лес смотрит-чего бы, кажется, желать-чудная природа, померанцевые деревья, цветы, синее небо, песни, неумолкаемые всю ночь, а все думаешь, как бы возвратиться восвояси и начать опять с волками жить и по-волчьи выть», 14 октября 1857 года Андреянова скончалась в Париже и была погребена на кладбище «Пер Лашез».

В Москве развитие балета в те годы шло несколько иначе, чем в Петербурге. Обладая целым рядом отличных классических танцовщиц, труппа Большого театра была бедна исполнительницами сценических народных танцев, тем более в новом их толковании. Санковская с присущим ей чувством нового в полной мере ощущала необходимость дальнейшего развития как формы танца, так и балетного репертуара. Еще в 1849 году она перенесла из Петербурга в Москву для своего бенефиса балет Перро «Мечта художника». Идея превосходства реального над иллюзорным, воплощенная в этом произведении, была близка московской танцовщице и родственна ее дарованию. Однако приняться решительно за поиски новых путей в балете ей было трудно по многим причинам. Едва ли не самой главной была та, что с 1842 года инициатива московских театров оказалась значительно скованной.

В 1842 году Санковская впервые появилась перед зрителями в испанской ганце «Запатеадо», исполнив его в паре с Герино. Несмотря на несомненный успех этого выступления, Санковской, как танцовщице совершенно другого плана, не удалось найти соответствующих красок для передачи сущности испанского народа. Зато Герино показал, что его возможности в области сценического народного танца намного шире, чем в танце классическом. Впоследствии современники отмечали, что один и тот же национальный танец он каждый раз исполнял по-разному, вносил в него новое толкование, что возбуждало постоянный интерес зрителей.

Начавшееся развитие нового сценического народного танца прервалось в 1845 году, когда Герино был уволен в результате бурного объяснения с директором императорских театров. После его увольнения балет в Москве оказался без балетмейстера. Спектакли ставили приезжавшие петербургские постановщики - Фредерик Маловерн, П. И. Дидье, Жан Петипа.

Народные танцы прочно вошли в репертуар театра и вызвали необходимость в постоянной танцовщице данного жанра в труппе. С этой целью в 1847 году в Москву была приглашена молоденькая венгерка Ирка Матиас. Она поступила в Большой театр абсолютно беспомощной актрисой, но ее юный возраст, чрезвычайно привлекательная внешность и исключительный сценический темперамент не замедлили создать ей имя как танцовщице. С особым блеском она исполняла испанские и венгерские танцы. За время своего пребывания в Москве Ирка Матиас, попав в крепкую спянную балетную труппу Большого театра, превратилась в хорошую танцовщицу и актрису. Она училась у русских и была одной из первых иностранок, совершенствовавшихся в Москве. Покинув Россию, Матиас с большим успехом выступала в Америке.

Значительное оживление репертуара в Москве началось лишь с приездом в Россию Перро, который обычно ставил балет в Петербурге, а затем сам дублировал его в Москве. Прогрессивная направленность его постановок и новизна их интерпретации вполне отвечали вкусам московского зрителя. «Мечта художника», «Жизель», «Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника» на долгие годы стали излюбленными спектаклями москвичей. В балетах Перро по-новому раскрылась Санковская. В отличие от Тальони, хореографический диапазон которой ограничивался бесплотными лирическими образами, московская танцовщица благодаря своим блестящим актерским данным легко перешла на репертуар Фанни Эльслер.

К приезду в Москву из Парижа французского балетмейстера Теодора (Шиона) и его жены-первой танцовщицы Терезы Теодор,-приглашенных в Труппу петербургской дирекцией, желавшей «поднять» художественный Уровень балета Большого театра, артисты и зрители отнеслись недоброжелательно. Они рассматривали это приглашение как желание

Петербурга показать свою власть над Москвой и ущемить национальные интересы русского балета.

Теодор (Шион) привез новые спектакли балетмейстера Сен-Леона, входившего тогда в моду в Западной Европе. Большинство из этих балетов, ничтожных по своему содержанию, носивших исключительно развлекательный характер, равнодушно воспринималось публикой. Москвичи отдавали предпочтение постановкам Перро, и Санковская продолжала оставаться их любимой танцовщицей.

В 1845 году Герцен писал Кетчеру: «Нельзя ли в «Литературных прибавлениях» тиснуть, что (вчера) 16 февраля в Малом театре бросали цветы Санковской, что публика -все так же любит и уважает ее прекрасный талант»¹.

В марте 1853 года непредвиденное обстоятельство (в течение нескольких часов сгорел дотла Большой Петровский театр) на несколько лет приостановило планомерное развитие балета в Москве.

Балетные спектакли перенесли на сцену Малого театра. Часть труппы была выведена на пенсию, часть сокращена или переведена в Петербург, а также отпущена на работу в провинциальные театры без сохранения содержания, и лишь немногие выступали на своей временной новой сцене. Среди уволенных «за ненадобностью» оказалась и Ирка Матиас.

В декабре 1854 года в Малом театре состоялся прощальный бенефис Санковской, для которого она избрала «Жизель». Небольшой зрительный зал в этот день не был заполнен. Причина этого крылась в неудачах Севастопольской кампании. Роковая для России развязка войны становилась очевидной, и настроение у зрителей было подавленное.

Безрадостна была дальнейшая судьба прославленной московской танцовщицы. Неумение приспособиться к жизни на скромную пенсию заставило ее постепенно распродавать имущество - сперва собственный домик в Знаменском, ныне Колобовском переулке, затем подношения, обстановку, наряды. Санковская пыталась преподавать балетные танцы в учебных заведениях, но, видимо, была лишена педагогического дара. Незадолго до своей смерти она получила частный урок на Таганке, в доме богатого купца Алексеева. Здесь она учила вальсам и полькам хозяйского сына, прославившегося впоследствии под именем Константина Сергеевича Станиславского.

Покинув театр, Санковская продолжала жить его интересами. Незадолго до своей кончины она предупреждала танцовщицу М. Ф. Манохину: «Побольше уверенности в себе и, главное, свою музыку помните, тогда все будет хорошо». До конца своих дней Санковская оставалась авторитетом в театре. В том же письме она добавляла: «Не говорите, что я не буду в театре, а то Гербер нехорошо будет дирижировать, а меня-то как будто совестится».

Скончалась Санковская в 1878 году в селе Всехсвятском (ныне поселок Сокол), где она снимала дешевую комнату. Артистка к тому времени была всеми забыта, газеты даже не отметили ее кончины некрологом.

Санковская была последней представительницей русского романтического балета. В искусстве утверждалось новое художественное направление - реализм.

Начавшаяся Крымская война вызвала усиление надзора за настроениями дворянской и разночинной интеллигенции. Строгости цензуры начали распространяться и на балет. Все это неблагоприятно отражалось на развитии русского танцевального искусства и привело к тому, что начался репертуарный кризис.

В Петербурге ощущался заметный спад в творчестве Перро. Появившийся в 1849 году спектакль «Катарина, дочь разбойника»², как и «Эсме-ральда», был восторженно принят петербургским придворным зрителем, не разобравшимся в его идейной направленности, но воспевание девушки-бунтарки из народа в условиях повсеместного роста революционного движения

не могло не обратить на Перро внимания III отделения. По-видимому, балетмейстеру были сделаны соответствующие указания свыше на неуместность тематики его балетов, так как он на целый год с лишним прекратил свою постановочную деятельность и уехал в Париж. Лишь в феврале 1850 года он показал Петербургу новый спектакль-«Крестница фей». Настороженная царская цензура проявила здесь особую бдительность к творчеству подозрительного в отношении своей благонадежности балетмейстера. Ему было указано на недопустимость применения христианского понятия «крестница» к существам языческой мифологии - «феям», и балет был переименован в «Питомицу фей». Через два года после этого, при постановке балета Перро «Война женщин, или Амазонки XIX столетия» начальник III отделения Дубельт, рассматривая представленное ему либретто этого спектакля, сделал пометку: «Ежели была бы пьеса, не пропустил бы»³. Это подозрительное внимание к его творчеству мешало балетмейстеру продолжать работу над созданием прогрессивного репертуара в обстановке николаевского режима.

Под влиянием своего главного заказчика-двора-Перро отказался от каких-либо социальных тем и стал переходить от идейных драматических балетов к более легковесным развлекательным. В них он постепенно отходил от своих демократических устремлений, хотя продолжал твердо стоять на позициях художника-реалиста. Такие балеты, как «Своенравная жена», «Наяда и рыбак», «Марко Бомба» говорили о том, что балетмейстер уступил грубой силе николаевского самодержавия. В 1854 году Перро снова взялся за серьезную работу, но уже совершенно другого плана, тщетно пытаясь постановкой «Фауста» разрешить философскую тему в балете. Творчество Перро год от года становилось все менее социально заостренным, и он вынужден был прибегать к танцевальному разнообразию. В 1855 году ему пришлось поставить для дебюта новоявленной зарубежной знаменитости - Фанни Черитто - балет Сен-Леона «Маркитантка», героиней которого была девушка, достигавшая благосостояния при помощи своей ловкости и изворотливости. Такая идея как нельзя лучше выражала вкусы и идеалы нового буржуазного зарубежного зрителя. Фанни Черитто имела в России крайне ограниченный успех, но симпатии петербургской публики к сюжету спектакля на современную тему были несомненны. В самом конце своей деятельности в России Перро поставил балет «Корсар». В нем он как бы попрощался со своими идеалами и напоминал зрителю об авторе «Эсмеральды» и «Катарины».

В 1859 году Перро был уволен из театра, но не уезжал за границу до начала 1861 года. Как и Фанни Эльслер, он в основном закончил свою артистическую карьеру в России и до конца своих дней поддерживал связь с русским балетом.

Оставшись на сезон 1850/51 года без Фанни Эльслер, петербургская дирекция поспешила пригласить очередную европейскую знаменитость-итальянскую танцовщицу Карлотту Гризи (1819-1899). Безупречное владение техникой танца и несомненно хорошие актерские данные, а также исключительная миловидность и большое обаяние Гризи способствовали тому,

что еще в 1842 году парижская пресса объявила ее пределом хореографического совершенства. Однако печать, всячески расхваливая танцовщицу, упорно молчала о том, что новая знаменитость обладает техникой Тальони без ее прирожденной грации и мимическими данными Фанни Эльслер без ее дара перевоплощения.

Когда Карлотта Гризи появилась в Петербурге, Андреянова стала смело выступать с нею вместе и в тех же ролях. Русская артистка не боялась сравнений, и отзывы современников подтверждают, что она имела на то основание.

В Петербурге Гризи дебютировала в балете «Жизель», некогда специально поставленном для нее Перро, но не произвела на зрителя ожидаемого впечатления. Петербургская пресса, более принципиальная, чем зарубежная, открыто выразила свое мнение о новой танцовщице, сводившееся к тому, что ее появление в партии Жизели - не слишком поразительная новость для русской публики. Критики отмечали, что как только Гризи начинает какое-либо па, то становится танцовщицей и перестает быть действующим лицом.

Неудача Гризи в России указывала не только на коренное расхождение русских и западноевропейских воззрений на искусство балета, но и на большую требовательность русского зрителя, а заодно говорила и о том, что на звание мировой знаменитости недостаточно получить патент в Париже и в Лондоне, необходимо приобрести его также в Петербурге и в Москве. Пробыв два сезона в России, Гризи уехала в Париж, не стяжав себе новой славы.

В начале 1856 года в Петербурге выступила приехавшая из-за границы первая танцовщица Большой парижской оперы Надежда Константиновна Богданова (1836-1897). Дочь московских артистов балета первого положения К. Богданова и Т. Карпаковой-Богдановой, она рано лишилась матери и свое первоначальное хореографическое образование получила сперва у отца, а затем в Московской балетной школе, которую вскоре покинула, чтобы участвовать в гастролях по русской провинции, организованных ее отцом. Тринадцатилетняя Богданова исполняла главные партии в монтажах нескольких балетов. Возвратись в Москву, К. Богданов по совету Фанни Эльслер решил отправиться в Париж для совершенствования своей дочери в танцах. Не имея средств для этой поездки, он пустился-в путь со всей семьей, давая балетные представления во встречавшихся по дороге городах России, Польши, Германии и Франции. Это позволило ему добраться до Парижа, но попытки устроить дочь в школу Большой оперы ни к чему не приводили. Лишь благодаря чистой случайности Богданова наконец была зачислена в школу, где пробыла три года. После выпуска с ней был заключен контракт на первые партии в балете Большой парижской оперы. Будучи на службе в Париже, Богданова откомандировывалась в Вену для ведения парадного спектакля, данного в честь коронации австрийского императора. В 1855 году танцовщица наотрез отказалась выступать в торжественном спектакле, поставленном по случаю падения Севастополя, и тем самым нарушила свой контракт. Уплатив значительную неустойку, она немедленно выехала в Россию, по пути с большим успехом выступая в Берлине и Варшаве.

В Петербурге Богданова дебютировала в «Жизели». Как хорошая артистка и неплохая танцовщица, она первое время пользовалась успехом у зрителей, что отчасти было вызвано ее патриотическим поступком, но положения в столице занять не смогла. В Москве, куда она направилась по собственному желанию, она была принята очень сухо, так как не могла конкурировать с московскими первыми танцовщицами того времени. Потеряв надежду завоевать себе имя в России, Богданова перебралась в Польшу, где долгое время занимала ведущее положение в варшавском балете, совершая ежегодные гастрольные поездки за границу.

В конце 50-х годов в Петербурге выступали три зарубежные танцовщицы: Екатерина Фридберг, Каролина Розатти и Амалия Феррарис, благосклонно принятые петербургским зрителем. Они были предвозвестницами наступавшего на Западе увлечения итальянской техникой танца.

В 1848 году в петербургскую труппу был зачислен Тимофей Алексеевич Стуколкин (1829-1894), который вскоре стал незаменимым исполнителем комических ролей в балетном репертуаре. Первоначально готовясь стать цирковым наездником-вольтижером, Стуколкин отличался редким умением владеть своим телом, что позволило ему стать замечательным комическим танцовщиком-гротеском. Кроме того, Стуколкин был отличным актером и часто исполнял комические роли в драматических спектаклях.

Одним из наиболее примечательных выпускников петербургской балетной школы был Ираклий Никитич Никитин (1823-?). Окончив училище в 1841 году, он был зачислен в петербургскую балетную труппу танцовщиком-солистом. Обладая прекрасной внешностью и свободно владея танцевальной техникой, Никитин оказался в состоянии занять ведущее положение в труппе, но наличие большого количества иностранцев в театре мешало его продвижению. Выделяясь из общей массы русских артистов балета своим интеллектом и независимым характером, Никитин стал упорно бороться за равенство русских и иностранцев в труппе. Однако в условиях николаевской театральной политики эта задача оказалась неразрешимой. Отчаявшись добиться каких-либо результатов, он в 1845 году перевелся в Москву, но и здесь, после подчинения московских театров петербургской дирекции, общее положение дел в балете его не удовлетворило. Придя к убеждению, что в обстановке тогдашней России представитель русской художественной интеллигенции нигде не сможет найти справедливого к себе отношения, Никитин в 1846 году покинул Москву и эмигрировал за границу, откуда вернулся лишь в 1869 году, когда его артистическая карьера была уже закончена. За границей он в течение продолжительного времени занимал ведущее положение в венском императорском балете, где приобрел европейскую известность. Никитин был первым русским артистом балета, занимавшим ведущее место в столичной иностранной труппе.

В 1850 году на петербургской сцене появилась Зинаида Осиповна Ришард (1832-1890), дочь московского танцовщика О. Я. Ришарда. Свое первоначальное хореографическое образование она получила у матери- Д. С. Лопухиной - из Московской балетной школы, а затем была переведена в

Петербургское балетное училище. Ришард была сильной танцовщицей с очень хорошей техникой. В 1857 году она поехала для совершенствования за границу. Здесь она вскоре заняла первое положение в Большой парижской опере, вышла замуж за балетмейстера Л. Меранта и навсегда осталась за рубежом. С 1879 по 1890 год она была ведущим педагогом Большой парижской оперы, являясь первой пропагандисткой¹ русской методики преподавания за границей.

Через два года после Ришард петербургскую балетную школу окончил отличный танцовщик и один из крупнейших деятелей мирового балета •- Л. И. Иванов. О нем будет рассказано позднее.

В 1854 году из школы была выпущена Мария Сергеевна Суровщи-кова (1836-1882), вскоре ставшая женой балетмейстера М. И. Петипа, который не только совершенствовал ее танцевальную технику, но и усиленно продвигал на первое положение. В результате этих усилий Суровщикова заняла ведущее место в труппе и некоторое время несла на себе всю тяжесть репертуара. В 1861 году она вместе с мужем посетила Париж и Берлин, где с успехом выступала на сцене.

Среди иностранцев, вошедших в эти годы в состав петербургской труппы и всецело посвятивших себя борьбе за ее интересы, первое место принадлежит Х. П. Иогансону.

Христиан Петрович Иогансон (1817-1903) был шведом по происхождению. Первоначальное хореографическое образование он получил в Стокгольме, где и дебютировал в 1836 году. После этого он совершенствовался в Дании у известного балетмейстера и педагога Бурнонвиля. В 1841 году Иогансон приехал в Петербург и был принят в состав петербургской балетной труппы. Здесь он скоро приобрел расположение зрительного зала.-В совершенстве владея танцем и отличаясь исключительной тонкостью исполнения, легкостью, пластичностью и благородством, он одновременно отрицал танец ради танца и не пренебрегал актерскими задачами. Эти взгляды на искусство роднили его с русскими артистами. С первых своих шагов на петербургской сцене Иогансон стал считать себя русским и впоследствии подтвердил свое право на это, оказав незаменимую услугу русскому балету в качестве педагога. В «Жизели» Иогансон был прекрасным партнером Андреяновой.

В 1847 году в состав петербургской труппы был зачислен молодой французский танцовщик Мариус Петипа, но расцвет его деятельности наступил позднее.

Сороковые годы в истории русского балета ознаменовались таким важным событием, как начало непрерывной борьбы отечественных исполнителей за мировое признание. Русские артисты почувствовали себя достаточно сильными, чтобы соревноваться с иностранцами, выступавшими на петербургской сцене, и пожелали показать свое искусство в зарубежных странах. В 1844 году петербургская танцовщица Т. П. Смирнова первая отважилась предпринять гастрольную поездку за границу. Она не без успеха выступала в Париже и Брюсселе, но из-за отсутствия яркой индивидуальности едва ли могла показать за рубежом особенности русской школы в балете.

Сравнивая Смирнову с Андреяновой, критик того времени отдавал предпочтение второй и указывал в 1854 году, что Смирнова не выйдет из ряда «полезной посредственности».

Затем последовали гастрольные поездки Андреяновой в Париже и Милане. Вслед за ней в 1846 году и Санковская направилась за границу и выступала в Гамбурге, но сведений о том, как прошли ее гастрольные поездки в этом городе, не обнаружено.

Успех выступлений русских танцовщиц за рубежом, в том числе в таких городах, как Париж и Милан, свидетельствовал о высоком уровне искусства русских исполнителей.

Хореографическое образование в Москве и Петербурге в эти годы шло по разным путям. Московская балетная школа продолжала обращать особое внимание на формирование солистов и первых исполнителей. Здесь наравне с иностранцами в старших классах преподавали русские педагоги:

К. Ф. Богданов и М. С. Карпаков. В этот период московская школа выпустила в труппу Большого театра таких первоклассных танцовщиков, как Д. И. Кузнецов и С. П. Соколов. Кончали школу, но уже выступали на сцене П. П. Лебедева, О. Н. Николаева и совсем еще юная А. И. Собошанская. Интернат для казенных воспитанников был упразднен и взамен образован экстернат, насчитывавший более ста учащихся, из которых в основном комплектовались кадры в провинцию, где с ростом требований зрителей к танцевальным дивертисментам ощущался недостаток в балетных исполнителях.

Задачи Петербургской балетной школы были сведены в первую очередь к подготовке кадров кордебалета, а затем к воспитанию фигурантов и вторых и третьих солистов. Первые танцовщицы и первые солистки и их партнеры в основном приглашались из-за границы, так как царский двор, как и в XVIII веке, не допускал мысли, что русские в какой-либо мере могут равняться с иностранцами. Именно в эти годы стал формироваться замечательный русский кордебалет, которым Петербург по праву гордился долгое время. Уже в 1843 году один из московских подчиненных Верстовского писал ему из Петербурга, что в тамошней балетной школе «метода превосходная и следствие ее - кордебалет, который есть почти совершенство»¹. Несмотря на такую узкую направленность, в стенах петербургской балетной школы продолжали расти самобытные русские таланты. Наряду с М. Д. Новицкой, Т. П. Смирновой, О. Т. Шлейфохт, А. И. Прихуновой и А. А. Шелиховым появился и ряд других выдающихся исполнителей.

Покрой балетного костюма в этот период остался таким же, каким был в 30-е годы, с той лишь разницей, что для исполнительниц реалистических ролей корсаж шился цветной и верхняя юбка делалась из более тяжелого и плотного материала. У танцовщиков появились бамбетка и колет. Мастерство танца значительно усложнилось - в обиход вошли танец на пальцах и наземная поддержка; изредка стала практиковаться и воздушная поддержка. Это потребовало изменения обуви. Туфли танцовщицы для серьезного танца (который после Тальони стал постепенно приобретать наименование классического), оставаясь мягкими, шились из шелка разных цветов и слегка проштопывались на носках. Для полухарактерного, то есть сценического

народного, танца стали употребляться мягкие матерчатые, лайковые или замшевые ботинки с боковой шнуровкой и небольшим каблуком.

В провинции в этот период балет расцветал со стремительной быстротой. В целом ряде провинциальных городов появились свои постоянные балетные труппы. Антреприза Шаховского в Нижнем-Новгороде перешла в руки нередко сменявшихся частных антрепренеров. Балет просуществовал в городе до начала 50-х годов XIX века.

Около 1846 года возникла антреприза И. Е. Швана, ученика Ф. Гюл-лен, окончившего Московскую балетную школу в 1840 году. Эта группа, гастролировавшая в провинции, в 1850 году обосновалась в Воронеже, где работала более десяти лет. Репертуар швановского балета по преимуществу копировал московский.

Самым крупным предприятием, отличавшимся особо широкой постановкой дела, была антреприза Мориса Пиона. Организатор этого коллектива долгое время занимал место балетмейстера и руководителя варшавского балета. По неизвестным причинам в середине 40-х годов он покинул варшавский театр и в 1848 году начал свою антрепренерскую деятельность на Украине, в Киеве. Его театральное дело объединяло четыре группы - русскую драматическую, украинскую, польскую, а также балетную, при которой была своя школа. Антреприза Пиона пользовалась очень большой известностью на юге России. Следуя примеру столичных театров. Пиона обычно выписывал первых танцовщиц из-за границы, но основной костяк его балетной труппы состоял из русских и украинских артистов, набранных из числа воспитанников Московской балетной школы, и из бывших крепостных артистов балета. Репертуар балета Пиона был смешанным: столичные постановки чередовались в нем со своими, самостоятельными, среди которых была «Свадьба в Ойцехове» (музыка Стефани) и ее продолжение-балет «Стах и Зоська» (музыка Жабчинского). Эти два спектакля были особенно популярны, и слава о них дошла до Петербурга. Постановка в столице «Свадьбы в Ойцехове», названной здесь «Крестьянской свадьбой», свидетельствовала о несомненной зрелости этого искусства в провинции. Антреприза Пиона была последней серьезной провинциальной антрепризой в России.

Изменившиеся экономические условия жизни общества после-отмены крепостного права на долгое время лишили провинцию возможности содержать постоянный собственный балет. Зато сценический танец как отдельный дивертисментный номер продолжал здесь свою жизнь на всем протяжении XIX века. Репертуар провинциальных балетных театров стал по преимуществу дублировать репертуар столичных театров и в особенности московского, что объяснялось не столько наличием в провинциальных балетных труппах значительного количества москвичей, сколько его большей демократичностью.

Участились в эти годы и гастрольные поездки столичных артистов балета в крупные губернские и уездные города.

В этом отношении особенно примечательна! поездка, предпринятая в 1849 году первым московским танцовщиком К. Ф. Богдановым, повсюду проходившая с необычайным художественным и материальным успехом. После

столь удачных гастролей Богдановых московские артисты балета устремились в провинцию, где выступали ежегодно, особенно в летнее время.

Развитие в провинции балетных театров, содержавшихся городом или наместничеством, шло медленно. Однако несмотря на это, в начале 50-х годов открылся еще один театр подобного рода в Тифлисе. Балетную труппу в нем организовал Ф. Н. Манохин, первое положение занимали московские артисты. В Тифлис на гастроли выезжала и А. А. Санковская, сестра Е. А. Санковской.

В 1851 году на петербургской императорской сцене впервые выступила варшавская балетная труппа. Успех польских артистов балета был из ряда вон выходящий. Особенное одобрение зрителей вызывали первая танцовщица Каролина Штраус и танцовщик Феликс Кшесинский, несравненный исполнитель мазурки. Балет «Крестьянская свадьба» был тогда же скопирован Москвой, но здесь польские танцы исполнялись русскими артистами балетной труппы Большого театра. Успех этого спектакля был так велик, что он еще несколько десятилетий держался на русской сцене.

В области декорационной живописи в 40-х - начале 50-х годов наблюдалась некоторая неустойчивость. Роллер, являвшийся основным декоратором императорских театров, перешел со своих ранних романтических позиций на позиции «академизма». Параллельно с этим широко практиковалось копирование зарубежных декораций. Это явление вызвало противодействие русских декораторов П. А. Исакова, Ф. Шеньяна и И. И. Шанги-на, стремившихся утвердить на сцене национальное декорационное искусство.

Сороковые годы XIX века были значительным шагом вперед на пути развития русского балета. Романтический репертуар, преодолев период отрешенности от действительности, вступил на путь разрешения серьезных, актуальных тем. Реализм стал постепенно завоевывать главенствующие позиции в русском искусстве. В связи с этим народный танец не только окончательно утвердился на сцене, но и приобрел особое значение. В некоторых балетах он стал основной формой танцевальной выразительности, что в свою очередь обогатило танец классический. Рост реалистических тенденций в балете способствовал возвращению классическому танцу пантомимы, некогда отторгнутой от него Ф. Тальони. Это явилось могучим толчком для развития действенного танца, позволившего установить непрерывность действия в балете.

В этот период русский балет, как отмечал Белинский, стал одним из ведущих театральных жанров, так как в условиях николаевской реакции бессловесному балету было разрешено «говорить» о многом, о чем должны были молчать говорящие опера и драма.

Популяризации сценического народного танца в России много содействовала Андреенова. Утвердив на сцене новую манеру исполнения народных танцев, она независимо от Фанни Эльслер произвела в России ту же реформу, что и австрийская танцовщица в Западной Европе.

В 40-х годах началось планомерное проникновение русских деятелей балета на сцены западноевропейских театров.

Значительно расширилась и гастрольная деятельность артистов столичных балетных трупп в русской провинции.

Однако в отношении развития русского национального балетного репертуара наблюдался некоторый застой, а частично даже и возврат назад, вызванные продолжавшейся николаевской реакцией и, в частности, потерей московскими театрами своей самостоятельности.

Начало второй половины века явилось переломным периодом в истории русского балета.

Появление нового художественного направления в искусстве, с одной стороны, и усложнение политической обстановки в стране, с другой, привели русский балет к началу кризиса балетного репертуара, который в тот период наступил во всех театрах мира.

ГЛАВА XII. КРИЗИС РУССКОГО БАЛЕТА

После поражения в Крымской войне и грозных народных волнений, охвативших в это время Россию, правительство Александра II уже не могло управлять по-старому. Было отменено крепостное право, ослаблены тиски цензуры и проведены другие незначительные преобразования. Все эти перемены преследовали лишь одну цель - успокоить страну и были далеки от коренных изменений государственного строя.

В то время когда либерально настроенные круги интеллигенции стремились сгладить противоречия между правящими классами и широкими массами народа, революционно-демократический лагерь вступил в открытую борьбу с половинчатой политикой правительства.

В атмосфере общественного подъема, напряженной идейной борьбы русские писатели-реалисты создали большое количество художественных произведений. Балет же явно отставал в развитии своей тематики. Особенно остро это ощущалось в Москве. Поэтому балетный театр здесь потерял своего постоянного зрителя.

В Петербурге дело обстояло несколько иначе. Сосредоточившиеся вокруг двора феодальное дворянство и крупная бюрократия, не утратившие после отмены крепостного права ни своих земельных владений, ни прибыльных должностей, продолжали посещать балет. Однако художественные запросы этих зрителей стали еще реакционнее. Их интересовало только такое искусство, которое могло отвлекать от действительности. Постоянные посетители балета в Петербурге в те годы образовали своеобразную касту балетоманов. Этот, по выражению М. Е. Салтыкова-Щедрина, «крепкий балетно-консервативный союз» в отличие от прогрессивного «левого фланга» начала века самым отрицательным образом стал влиять на развитие репертуара и балетного искусства.¹

Среди самих деятелей балета царила полная растерянность. Балету предстояло переходить на позиции реализма. Казалось, что условность самого жанра несовместима с этим новым направлением. Тем более что в области искусства в эти годы «признавалась только утилитарность... Искусство могло получить право гражданства, лишь помогая публицистике»². Тщетно балетмейстеры стремились найти выход из создавшегося положения и, не находя его, совершали одну ошибку за другой.

Балет вступил в полосу кризиса.

В 1859 году место Перро в Петербурге занял балетмейстер Сен-Леон. Артур Сен-Леон (1821-1870) получил музыкальное образование и играл на скрипке в оркестре. Случайные обстоятельства заставили его изменить свою Профессию и стать сперва танцовщиком, а затем балетмейстером и педагогом. Исключительная разносторонняя одаренность, невероятная трудоспособность и

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч., т. III. М., «Правда», 1951, стр. 169.

² И. Е. Репин. Далекое близкое. М., «Искусство», 1953, стр. 306-307.

большой практицизм помогли ему достигнуть мировой известности. Одаренность Сен-Леона была из ряда вон выходящей - он сочетал в себе мастерство скрипача-виртуоза, композитора, дирижера оркестра, танцовщика, балетмейстера, преподавателя танцев, либреттиста, теоретика и историка балета и, кроме того, свободно владел чуть ли не десятью европейскими языками. Но несмотря на это, Сен-Леон был таким же изворотливым и беспринципным дельцом в балете, каких породил крепнувший капитализм в политике и промышленности. Он первым стал рассматривать искусство балета как товар, который следует производить с наименьшими затратами, а сбывать с рук с наибольшей выгодой. Ни принципов, ни идеалов, ни родины для него не существовало-он был космополит, готовый ради денег пойти на любой компромисс.

Свой первый балет - «Мраморная красавица» - Сен-Леон поставил в 1847 году в Париже для своей жены Фанни Черитто. Здесь же он осуществил постановку еще целого ряда спектаклей; особенным успехом у парижской буржуазии пользовались «Маркитантка» и «Заколдованная скрипка». В последнем балете Сен-Леон выступал как танцовщик-скрипач.

Все спектакли Сен-Леона были исключительно бедны по содержанию, которое рассматривалось автором лишь как основа для демонстрации разнообразных танцев и технических фокусов. Так, балетмейстер впервые применил на сцене настоящую воду для фонтанов и водопадов, широко использовал газ для световых эффектов, ввел в употребление дуговые электрические фонари-спектры, чтобы освещать танцовщиц лучами, устраивал выезд танцовщиков на велосипедах, заставлял исполнительниц танцевать на огромных клавишах рояля и т. п. В большинстве случаев эти выдумки не имели ничего общего с искусством, хотя способствовали успеху постановок.

Сен-Леон стремился казаться вечно новым с наименьшими для себя усилиями. Поэтому, пользуясь определенным ассортиментом балетов и гастролируя с ними по разным городам Европы, он часто менял их названия, переделывал применительно к вкусам зрителей того или иного театра и выдавал за новые произведения. В целях ускорения работы и минимальной затраты сил Сен-Леон нередко создавал балеты для главной танцовщицы и нескольких солистов, совершенно пренебрегая разработкой танцев кордебалета. Это значительно удешевляло стоимость постановок, что в новых капиталистических условиях было особенно важно для держателей балетных театров.

Руководствуясь этими же соображениями, Сен-Леон выработал новый метод проведения классных занятий с артистами балета, дававший чрезвычайно эффектные результаты. Он не задавался целью всесторонне развить танцевальную технику исполнителя, а лишь стремился довести сильные стороны его дарования до такой степени совершенства, которой раньше ни у кого не было. После этого, умело комбинируя эти качества при постановке танцев, он выпускал на сцену очередную балетную «знаменитость». Многие ученицы Сен-Леона, обладая очень ограниченными возможностями, быстро теряли свою славу, потому что они выходили не из школы опытного педагога, а

из рук ловкого тренера. Изобретенная Сен-Леона запись танца значительно ускоряла его постановочную работу. Балетмейстер широко рекламировал себя в буржуазной зарубежной прессе, всячески стараясь завоевать доверие и популярность у владельцев и директоров театров, выполняя на выгодных условиях любые задания.

Россия была знакома с балетами Сен-Леона еще до приезда его в Петербург в постановке Перро и Теодора (Шиона). Правда, эти спектакли несколько отличались от своих подлинников и вначале вызывали некоторый интерес даже у передового демократического зрителя новизной своих танцевальных построений. Прибыв в Петербург, Сен-Леон стал показывать свои спектакли во всем блеске их дешевой зрелищной занимательности, чем сразу угодил балетоманам, смотревшим на балет как на десерт после хорошего обеда. Он начал усиленно внедрять в русский балет новый принцип постановки народных танцев. Обладая прекрасной памятью и редкой наблюдательностью, Сен-Леон во время своих гастрольных поездок по разным странам знакомился с национальными плясками отдельных народностей, запоминая в них самые характерные элементы. После этого он механически перемешивал их с элементами классического танца, создавая своеобразный, разностильный гибрид, называемый им характерным танцем, Балетмейстер значительно технически усложнял этот гибрид, достигая таким путем чисто внешнего эффекта, но, не передавая ни в какой мере национальных особенностей исполнения и эстетических установок народа, которому приписывал данный танец. Это было именно то «национальное» искусство, умытое и причесанное, которое приходилось по вкусу петербургскому придворно-аристократическому зрителю.

Петербургская балетная труппа, в лице ее передовых деятелей, не разделяла увлечения знати искусством Сен-Леона, противоречащим традиционным установкам русского балета. Именно в актерской среде возникла мысль повернуть балет на путь национальной тематики, учитывая при этом пристрастие Сен-Леона к народным танцам. Русские артисты предложили балетмейстеру использовать в качестве либретто сказку П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Сен-Леон охотно согласился и в несколько вечеров, пользуясь советами петербургских балетных артистов, разработал сценарий спектакля.

Балетмейстер сразу увидел возможности, предоставляемые ему сюжетом для того, чтобы создать балетный спектакль в угоду придворно-бюрократическому зрителю. Совершенно исказив сказку Ершова и лишив ее присущей ей сатирической окраски, он превратил произведение писателя в верноподданнический панегирик самодержавию. Создавая балет, Сен-Леон всячески стремился не затрагивать в нем русскую жизнь, о которой он не имел никакого представления. В итоге на протяжении всего огромного спектакля только первый акт разворачивался в фантастической русской деревне, где жизнь текла по каким-то особым законам, не имевшим ничего общего с действительностью. Главным героем балета стал не Иванушка, а царь Александр II; сама же сказка являлась аллегорией отмены крепостного права. Царь-девица олицетворяла желанную свободу, хан воплощал в себе силы

реакции, Иванушка символизировал темный и простоватый «добрый русский народ», и наконец, Конек-Горбунок являл собою некоего светлого гения России. Никакого стройного развития драматургии как это было у Дидло или у Перро, здесь не наблюдалось. Нагромождение картин, сменявших друг друга, преследовало единственную цель - создать непрерывную цепь впечатлений. В этом плане и разрешался спектакль, заканчивавшийся грандиозным апофеозом Александру II. Балетмейстер представлял себе этот апофеоз следующим образом: на сцене на фоне древней кремлевской стены высится гигантский памятник «царю-освободителю», у подножия которого лежат разорванные цепи рабства, и все народы, входившие в состав Российской империи, прославляют монарха, даровавшего им свободу. Из-за кремлевской стены всходит лучезарное солнце, освещавшее светлый новый путь преобразованной России. Но даже падкое до лести царское правительство не сочло удобным так заканчивать балет, и фигура царя была заменена вензелем с изображением его имени.

Последний акт балета был большим дивертисментом, фактически представлявшим собой инородное тело в спектакле. Балетмейстеры предыдущих периодов справедливо рассматривали подобные дивертисменты как пороки постановки, нарушавшие планомерное изложение содержания. Сен-Леон же считал необходимым вводить их почти в каждый свой балет, угождая такими танцевальными парадами упавшим вкусам балетных завсегдатаев. Дивертисмент в «Коньке-Горбунке» заключал в себе пляски двадцати двух народностей, населявших Россию. Эти пляски частично были разрешены средствами изобретенного Сен-Леоном характерного танца. Наблюдательность балетмейстера помогла ему довольно остроумно построить многочисленные танцевальные номера, в которых элементы отдельных народных плясок часто были верно подмечены.

Премьера балета состоялась в Петербурге 3 декабря 1864 года и прошла с исключительно шумным успехом. Как и следовало ожидать, «Конек-Горбунок» полностью соответствовал настроению придворно-аристократического общества и балетоманов первых рядов партера. Множество танцев, развлекательность сюжета, а главное, шовинистически-верноподданническая направленность произведения заставили петербургское высшее общество единогласно провозгласить этот спектакль «первым русским национальным балетом», а его творца-«первым русским национальным балетмейстером». Великосветская публика рассматривала постановку как серьезное произведение хореографического искусства и дружно ее приветствовала. Однако немногочисленные демократически настроенные зрители держались совсем иного мнения. Некоторые из них еще помнили подлинно русские, народные балеты и дивертисменты начала века, созданные Вальберхом, Лобановым, Глушковским, проникнутые прогрессивной идеологией и пламенным патриотизмом. Эти зрители отказывались видеть в националистическом «Коньке-Горбунке» «первый русский национальный балет», но их голос тонул в общем хоре шумных похвал.

Успех «Конька-Горбунка» являлся чрезвычайно противоречивым событием в истории развития столичного балета. Появление после долгого перерыва русской темы в балете было явлением прогрессивным, но трактовка ее с позиций шовинистически настроенных зрителей носила реакционный характер. С этого момента петербургский балетный репертуар поневоле всецело становится на службу наиболее консервативных кругов господствующих классов и, утратив свои демократические тенденции, делается нужным лишь очень небольшому числу зрителей. Петербургские исполнители оказались не в силах отстаивать свои прогрессивные позиции.

«Конек-Горбунок» Сен-Леона породил на русской балетной сцене тот издевательский, сусальный псевдорусский стиль, который заставил Некрасова обратиться к М. С. Суровщиковой-Петипа, исполнявшей в дивертисментах танец «Мужичок», гневные слова: «Так танцуй же ты «Деву Дуная», но в покое оставь мужика».

Одной из причин успеха «Конька-Горбунка» было участие в нем трех выдающихся артистов петербургской балетной труппы-М. Н. Муравьевой (Царь-Девуца), Ф. И. Кшесинского (хан) и Н. П. Троицкого (Иванушка), Марфа Николаевна Муравьева (1838-1879) родилась в Москве и была дочерью вольноотпущенного крепостного. Она получила специальное образование в Петербургской балетной школе, куда поступила в возрасте шести лет. На четвертый год своего пребывания в училище Муравьева стала уже регулярно выступать в ответственных детских партиях. По примеру Москвы, не раз выдвигавшей на ведущее положение воспитанниц, петербургская дирекция решила поручить Муравьевой главную роль в балете Перро «Мраморная красавица». Дебютантка вполне оправдала возложенные на нее надежды и стала периодически появляться в первых балетных партиях. После выпуска в 1858 году она вместе с московской выпускницей Лебедевой была отправлена за границу для поправки расшатанного частыми выступлениями здоровья. Возвратившись в Россию, Муравьева заняла место ведущей танцовщицы петербургской балетной труппы и стала также часто выступать в Москве. Первый ее спектакль в Московском Большом театре состоялся в 1860 году и сопровождался большим успехом. Однако критика, оценив простоту и свободу ее танца, одновременно отметила и ее слабые актерские данные. Наезды Муравьевой в Москву обычно происходили тогда, когда ведущая московская танцовщица Лебедева уезжала на гастроль в Петербург.

В 1862 году Муравьева после закрытого просмотра выступила в Большой парижской опере. По желанию дирекции она дебютировала в балете «Жизель». По-видимому, это было сделано умышленно, с расчетом на то, что русская танцовщица не справится с драматической сценой сумасшествия в первом акте. Однако, по отзывам парижских критиков, Муравьева блестяще провела балет, доказав, что русская система подготовки танцовщиц-актрис намного выше, чем зарубежная. Успех Муравьевой в Париже был настолько значителен, что ее гастроль в столице Франции повторялась еще два раза. В 1864 году, возвратившись в Петербург, она исполнила роль Царь-Девуцы в «Коньке-Горбунке». Это был последний образ, созданный Муравьевой. Спустя

несколько месяцев после первого представления балета, проработав на сцене только семь лет, она навсегда покинула театр.

Муравьева была одной из крупнейших русских лирических танцовщиц. Танец ее не был воздушным, она не делала ни больших затяжных прыжков, ни парящих полетов в воздухе, но была необыкновенно легка и все время как бы еле касалась пола. Техника Муравьевой была доведена для своего времени до предела совершенства. Знаменитый итальянский балетмейстер и педагог Блазис чрезвычайно образно писал, что «из-под ног ее во время танцев сыплются алмазные искры» и что ее «быстрые и беспрестанно изменяющиеся рас невольно сравниваешь с нитью пересыпающегося жемчуга»¹. Слабая выносливость не позволяла ей исполнять большие балеты. Партия Царь-Девы, не требовавшая ни особой выносливости, ни сложной актерской игры, как нельзя лучше подходила Муравьевой.

Феликс Кшесинский (1823-1905) в 1838 году окончил Варшавскую балетную школу, где учился у Мориса Пиона, и сразу же прославился как классический танцовщик и, в особенности, как исполнитель польских национальных плясок. В 1851 году Кшесинский посетил Петербург вместе с варшавской труппой и участвовал в спектакле «Крестьянская свадьба».

После окончания гастролей он остался в столице и был зачислен в петербургскую балетную труппу. В 1858 году Кшесинский приехал в Москву, где поставил балет Ф. Оге «Роберт и Бертрам, или Два вора» (музыка И. Шмидта) и одновременно познакомился с реалистической манерой игры московских артистов балета и с исполнением москвичами народных танцев.

Будучи не только выдающимся танцовщиком, но и великолепным артистом, Кшесинский первым в Петербурге отказался от слащавой красоты, обязательной для грима первого танцовщика. Исполняя роль рыбака в балете Перро «Наяда и рыбак», он представал перед публикой в смуглом гриме, с бородой и растрепанными волосами, тем самым стремясь к утверждению реализма на петербургской сцене. Это новшество вызвало ужас у танцовщицы, исполнявшей главную партию, но встретило одобрение зрительного зала.

Значительно более важную роль Кшесинский сыграл как неутомимый пропагандист народно-характерного танца, выдвинутого русским балетом в противовес сен-леоновскому характерному танцу. В отличие от Сен-Леона Кшесинский, как и русские артисты, стремился выявить в народном танце его национальную и социальную сущность, а не ограничивался лишь техническим его исполнением. Механическое соединение движений классического и народного танцев вовсе отвергалось Кшесинским и русскими исполнителями. В 1861 году, выступая в характерных танцах, Кшесинский произвел исключительное впечатление в Париже.

В роли хана в «Коньке-Горбунке» он снова обнаружил своеобразие своего дарования, создав правдивый, лишенный шаржа, образ, который затмил основную роль Иванушки, исполняемую талантливым артистом Троицким в

¹ К. Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., тип. Лазаревского института, 1864, стр. 26-27.

гротесковом плане. Кшесинский проработал в балете 67 лет, выступая в спектаклях не только как танцовщик, но и как пантомимный артист.

Николай Петрович (Иванович) Троицкий (1838-1903) окончил Петербургскую балетную школу в 1857 году и по приказу театрального начальства был выпущен в балетную труппу, хотя, обладая хорошими драматическими данными, еще в училище мечтал о карьере драматического артиста. Первые семь лет службы Троицкого в балете не выдвинули его из общей массы кордебалета. В 1864 году несчастный случай с ведущим комическим танцовщиком Стуколкиным, сломавшим ногу перед самой премьерой «Конька-Горбунка», заставил срочно искать ему замену, и на роль Иванушки был назначен Троицкий. Дебютанту удалось создать очень яркий образ, но указания балетмейстера, которым он слепо следовал, толкнули его на путь гротеска, исказившего образ, задуманный автором сказки. Однако само исполнение Троицкого выявило его выдающееся дарование пантомимного актера. С этого момента дальнейшее положение артиста было обеспечено. Он работал в труппе вплоть до 1884 года, после чего вышел в отставку.

В 1866 году Сен-Леон в угоду царскому правительству поставил в Петербурге новый балет - «Валахская невеста, или Золотая коса». Однако эта постановка не оправдала возложенных на нее надежд, несмотря на то что за несколько месяцев до показа ее в Петербурге она была проверена на парижской публике.

Более чем сдержанный успех «Валахской невесты» заставил Сен-Леона снова взяться за создание «русского» балета. На этот раз он остановился на пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке» и, считая себя уже достаточно опытным в разрешении русских сюжетов, решил обойтись без помощи и советов петербургских артистов. В итоге его стараний был создан спектакль «Золотая рыбка», который по карикатурности изображения в нем русской жизни превзошел все, что когда-либо появлялось на балетной сцене. Несмотря на участие в нем очередной заграничной балерины Г. Сальвиони, этот балет был отвергнут даже великосветским петербургским зрителем, не говоря уже о балетной труппе. Что же касается прогрессивной печати, то она обрушила на Сен-Леона и на его произведение свое искреннее возмущение и негодование, бичуя постановку в сатирических статьях и рисунках. Наиболее ярким отображением этих взглядов явилась сатирическая статья Салтыкова-Щедрина «Проект современного балета». В этой статье великого писателя-демократа, не называвшего «Золотую рыбку» иначе как «организованная галиматья», проглядывала глубокая скорбь о падении русского балета. Хорошо помнивший прогрессивную роль балета 30-40-х годов, Салтыков-Щедрин не мог примириться с мыслью о том, что это искусство, направляемое ныне «балетно-консервативным союзом», «ни о чем не слышит и не знает» и не желает считаться с тем, что «нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни»¹.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. т. III, М., «Правда», 1951, стр. 168.

Через два года после провала «Золотой рыбки» Сен-Леон покинул Россию. Он скончался в Париже в 1870 году, перед смертью поставив балет «Коппелия» - самое удачное свое произведение, уже около ста лет не сходящее с балетных сцен мира. Причиной этого успеха были как музыка Делиба, так и ряд талантливо поставленных танцев.

Петербургская балетная труппа в лице наиболее прогрессивных и мыслящих своих представителей не могла не понимать, что балет оторвался от русской жизни, отошел от интересов народа, что значимость его содержания падает с каждым днем, но давление на балет реакционного зрителя было чересчур сильным, чтобы можно было вести с ним успешную борьбу.

В эти годы балет московского Большого театра развивался в ином направлении.

Парижский зритель был мало знаком с валахскими танцами, которые Сен-Леон трактовал в достаточной степени произвольно. В России же эти танцы были хорошо известны, и зрители не могли не заметить ошибок постановщика.

В 1859 году Теодор (Шион) был вместе с женой уволен, так и не создав собственных постановок и ограничившись лишь воспроизведением модных тогда на Западе и в Петербурге спектаклей Сен-Леона и Мазилье, дружно отвергаемых и актерами, и московскими зрителями, и критикой. В конечном итоге пустовавшее место балетмейстера в Москве было предложено итальянцу Блазису.

Карло Блазис (1795-1878) был одним из крупнейших деятелей мирового балета первой половины XIX века. Начав свою карьеру танцовщиком, он через девять лет должен был навсегда расстаться с исполнительской деятельностью из-за перелома ноги. После этого Блазис всецело посвятил себя балетмейстерской работе и педагогике, которой интересовался и ранее. Ему принадлежит заслуга написания первых учебников по классическому танцу и реорганизации знаменитой впоследствии Миланской балетной школы. Это учебное заведение, связавшее воедино многочисленные, рассеянные по отдельным итальянским княжествам мелкие балетные училища, отличавшиеся своими индивидуальными особенностями, после полного объединения Италии стало колыбелью единой национальной итальянской школы в балете.

Ко времени появления Блазиса в Москве ему шел уже седьмой десяток лет. За его спиной была организация балетных школ в Вене, Лиссабоне и Варшаве, он был общепризнанным авторитетом в области преподавания классического танца, но его балетмейстерские приемы давно отошли в прошлое. Поэтому попытки Блазиса обновить репертуар Большого театра, за исключением балета «Фауст», оказались несостоятельными.

Зато педагогическая деятельность Блазиса в Москве сыграла очень большую роль в формировании русских исполнителей и преподавателей танца. Его многочисленные высказывания об искусстве танца полностью подтверждали правильность художественных установок русского балета. Блазис отрицал танец ради танца, упорно подчеркивал важность изучения народного танцевального искусства для усиления выразительности танца

классического. Он требовал безупречного и совершенного владения танцевальной техникой, высоко ценя индивидуальность исполнения. Все эти суждения не представляли ничего нового для деятелей русского балета, но в тот период, когда в Западной Европе началось игнорирование содержания произведения и увлечение техникой, авторитет прославленного мастера усиливал сопротивление московских артистов и укреплял их решимость бороться с внешними реакционными влияниями за идеалы национального балета. Свое высокое мнение о русских балетных исполнителях и об их искусстве Блазис выразил в книге «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», изданной в Москве в 1864 году на русском языке. Помимо этой книги, Блазис был автором множества трудов по искусству, в частности работы «Анекдотические сведения о древнем русском театре и современной сцене», увидевшей свет в Турине в 1833 году.

Блазис проработал в Москве не много, с 1861 по 1864 год, но память о нем как о педагоге надолго сохранилась в московской балетной труппе. После Блазиса Сен-Леон начал ставить спектакли и в Петербурге и в Москве. Одновременно с ним в Москве стала выдвигаться фигура самобытного русского балетмейстера С. П. Соколова, творчество которого было прямой противоположностью космополитическому искусству Сен-Леона.

Сергей Петрович Соколов (1830-1893) окончил Московскую балетную школу в 1850 году и поступил в труппу на положение солиста, но присутствие в театре Ф. Монтассю и Теодора (Шиона) замедляло продвижение молодого русского танцовщика. Обладая прекрасной внешностью, великолепной танцевальной техникой и большим драматическим дарованием, Соколов в то же время был разносторонне развитым и образованным человеком. По своим политическим взглядам он, видимо, стоял на позициях революционного народничества и впоследствии попытался стать выразителем этого течения в балете. Поставленный им в 1867 году балет «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» был задуман Москвой как ответ на петербургского «Конька-Горбунка». Основная задача спектакля сводилась к тому, чтобы лженародному танцу противопоставить подлинно народный. Несмотря на неудачное либретто, спектакль имел очень большое принципиальное значение. За исключением одного акта, явившегося вынужденной уступкой вкусам отсталой части зрителя, вся постановка была построена Соколовым на материале русской народной хореографии. Причем это был не сен-леоновский характерный танец и даже не обычный русский сценический, а подлинный, этнографически верный народный танец, претворенный для сцены. Из семи сцен спектакля шесть разворачивались в русской деревне и лишь одна была фантастической, с широким использованием классического танца.

Впечатление, произведенное этим балетом, достаточно ясно определяется той ожесточенной полемикой, которая разгорелась в печати вокруг имени Соколова. Прогрессивные газеты очень одобрительно отзывались о постановке, называя Соколова «создателем балета будущего» и «балетным Вагнером»¹.

¹ «Антракт», 1868, 21 апреля.

Реакционная пресса, наоборот, осуждала балет, считая, что столь широкое использование подлинно народного танцевального материала снижает качество постановки и не приличествует изящному искусству хореографии. Впрочем, даже нападающие на балетмейстера критики должны были признать, что его «Камаринскую», действительно запечатленную русским характером, публика, по справедливости, заставила повторять» и что вообще «танцы хороши и все лежат на солистках и кордебалете»¹. Это последнее обстоятельство - увеличение роли массы в балетном спектакле - также являлось новшеством и диктовалось желанием демократизировать

балет. Самым слабым местом постановки было либретто. Сюжет балета крайне наивен. В центре спектакля - влюбленная пара и отец, желающий выдать свою дочь за сына деревенского богатея, а не за бедняка, возлюбленного дочери. При помощи деревенского колдуна герой проникает в подземное царство Геня Папоротника, становится обладателем несметных богатств и женится на любимой. Критика не без основания сетовала на то, что этот балет не является драматической пьесой и его содержание не включает в себе никакого развития. Музыка Ю. Г. Гербера не возвышалась над обычным балетным уровнем. Однако спектакль имел успех у зрителя и не только удержался в репертуаре, но и дождался своего возобновления в 80-х годах.

«Папоротник» не был случайным эпизодом в творческой жизни Соколова. В 1868 году балетмейстер продолжил народную тематику в балете, поставив спектакль «Цыганский табор». На этот раз основным средством выражения явились цыганские пляски. Сознывая несомненную основательность нападков критики на первое свое произведение за ничтожность его содержания и не будучи в состоянии из-за короткого срока разработать более серьезную и глубокую тему, Соколов в «Цыганском таборе» построил весь балет на одном коротком любовном эпизоде. Критика несколько двусмысленно одобрила эту довольно наивную попытку балетмейстера выйти из положения, отметив, что «такое отсутствие сюжета» предпочтительнее «содержанию некоторых произведений Сен-Леона... сюжет «Цыганского табора» почти равен нулю, а сюжеты «Василиска» и «Валахской невесты» суть величины отрицательные».

Через два месяца после «Цыганского табора» на сцене появился третий балет Соколова - «Последний день жатвы», снова построенный на народном, но на этот раз французском танце и опять почти лишенный сюжета. В этом спектакле балетмейстер широко применил «отанцовывание» трудовых сельскохозяйственных процессов, очень характерное для народного плясового творчества. Однако эти танцы не были одобрены критикой, нашедшей, что те моменты, когда танцовщицы «начинают скрести сцену лопатами, граблями или косами... очень неграциозны и весьма неизящны». В «Последнем дне жатвы» Соколов, по-видимому, следуя появившейся моде, ввел травести (танцовщиц, одетых в мужские костюмы), что нельзя было назвать удачным.

В те годы смелый балетмейстер-новатор, стремившийся утвердить на сцене народное искусство и шедший по стопам крупнейших русских

¹ «Антракт», 1868, 7 января.

композиторов того времени - Даргомыжского и Мусоргского, - не был понят теми современниками, которые поднимали на смех новые реалистические течения в музыке, а таких было немало и среди балетных зрителей. Соколов действительно оказался «создателем балета будущего». Только после Великой Октябрьской социалистической революции его идеи нашли свое развитие в советской хореографии, и его мечта о широком выходе на сцену подлинно народных плясок осуществилась в деятельности ансамблей народного танца.

Соколов был не только балетмейстером-новатором, но и смелым борцом за новое в области классического танца. Им стала широко применяться виртуозная поддержка, также не встретившая сочувствия у современников, рассматривавших как гимнастические трудности «держание танцовщиком двух танцовщиц или держание им же одною рукой лежащей танцовщицы». Свое высокое танцевальное мастерство Соколов сочетал со столь же совершенным драматическим дарованием. Исполняя роль Фауста в балете того же названия, Соколов, по словам Блазиса, давал образ в развитии, с исключительной тонкостью отражая изменения психологии героя. Вспоминая другой свой балет - «Два дня в Венеции», Блазис утверждал, что успеху постановки «много способствовал своею мимикой и танцами г. Соколов»¹.

Но еще большее значение для развития русского балета имела педагогическая деятельность Соколова. Кроме преподавания в старших классах балетной школы, он вел постоянные занятия с артистами. Все крупнейшие исполнители того периода обязаны Соколову развитием своего танцевального мастерства. Будучи лучшим партнером в московской балетной труппе, он считал, что, для того чтобы владеть в совершенстве искусством поддержки, танцовщик обязан изучить на практике женский танец, а потому сам лично свободно выполнял все танцевальные движения танцовщиц до пальцев включительно. Лебедева, Муравьева, Гранцова, Николаева и ряд других московских и петербургских артисток балета постоянно пользовались советами и указаниями этого выдающегося педагога.

Независимый и свобододлюбивый характер Соколова приводил к столкновению его с театральным начальством; политические же взгляды и направленность его балетмейстерского творчества вызывали подозрение у государственных чиновников. Этим объясняется увольнение Соколова в 1882 году по сокращению штатов в то время, когда его педагогическая деятельность была особенно нужной.

Появление на московской сцене такой фигуры, как Соколов, не было случайным. Оно было подготовлено всем ходом развития балета в Москве в XIX веке. Не случайным было и появление в этот период в Москве целого ряда выдающихся исполнителей реалистической школы, развивавших традиции Санковской, Андреевской и Лобанова и национальные танцы.

В 1854 году композитор Верстовский, управлявший тогда московскими театрами, решил начать выдвижение молодых танцовщиц на главные партии, чтобы своевременно готовить замену ведущих артисток, уходивших на пенсию.

¹ К. Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости М., тип. Лазаревского института, 1864, стр. 25.

Его выбор пал на пятнадцатилетнюю Лебедеву, которой он поручил весьма сложный как по танцам, так и по пантомиме балет Ф. Тальони «Гитана». На другой день после дебюта молодой танцовщицы Верстовский писал в Петербург: «Сколько ни припоминаю дебюты здешних воспитанниц-танцовщиц, не исключая Санковской 1, все были слабее Лебедевой. Замечательны силы этой девочки... публика московская при всей теперешней ее болезненности и равнодушии принимала дебютантку превосходно, вызывая по нескольку раз в каждом акте единодушно. В этой девочке проглянула прекрасная будущность русскому балету»¹. Верстовский не ошибся-с этого спектакля начала свой творческий путь за три года до выпуска из школы крупнейшая русская танцовщица-актриса второй половины XIX века.

Прасковья Прохоровна Лебедева (1839-1917) была ученицей Гл. Ворониной и Монтассю. Во время своего пребывания в школе она не только регулярно исполняла главные партии в одиннадцати сложнейших балетах, но и с успехом гастролировала в Петербурге. Кроме того, Лебедева выступала в драме, в пьесе «Энгувильский немой». После выпуска, в 1858 году, дирекция отправила ее (вместе с Муравьевой) на казенный счет за границу для поправления здоровья. Возвратясь обратно, Лебедева до конца своей артистической деятельности была вынуждена постоянно выступать как в Москве, так и в Петербурге. Исполнительскую деятельность она совмещала с планомерными занятиями у Блазиса, Сен-Леона, Гюге и С. Соколова, упорно стремясь совершенствовать свое искусство.

В 1865 году Лебедева поехала в Париж, где имела принципиальную договоренность о выступлении в Большой опере. После закрытого просмотра и подтверждения своего согласия на заключение с нею контракта, Лебедева, первая из русских танцовщиц, предъявила руководству Большой оперы определенные материальные требования - выступавшие до нее русские артистки обычно соглашались на любые предложения. Условия Лебедевой были приняты, но гастроли все же не состоялись, так как дирекция театра по каким-то причинам все время оттягивала их начало. По возвращении в Россию Лебедева вынуждена была согласиться на перевод в петербургскую балетную труппу, но при этом оговорила себе право одновременно регулярно выступать в Москве. В 1866 году танцовщица во время спектакля получила тяжелый ожог глаз неудачно включенным дуговым фонарем. Временная слепота сменилась значительной потерей зрения, заставившей ее навсегда покинуть сцену на девятом году службы.

Лебедева сочетала совершенную по тому времени технику танца с выдающимся актерским дарованием и исключительной выразительностью. Некоторые критики часто упрекали ее в чрезмерном усложнении танца, называя ее новые технические движения «фокусами» и выражая мысль, что подобные танцы являются «не пластическим и не эстетическим искусством, а угождением безвкусью необразованной толпы»². Впрочем, одновременно

¹ Центральный Государственный архив народного хозяйства (ЦГАНХ). Архив императорских театров, оп. № 97/2121, д. № 14974.

² «Северная пчела», 1857, 27 сентября, № 211, стр. 997.

указывалось на «легкость и свободу», с которой танцовщица преодолевает все эти технические трудности. Незаурядные актерские данные артистки заставляли некоторых современников считать, что «рамка балета слишком тесна для таланта г-жи Лебедевой... ее настоящее место в драме»¹. Часто, танцуя в балете, где не было большой драматической роли, она, по словам очевидцев, умела создать «роль и, так сказать, выдвинуть ее из-за исполняемых ею танцев»². Говоря о ведении роли Лебедевой, критик писал: «Она ни на минуту не изменяет высоте, на которой она держится во все продолжение своей роли, и потому публика ни на минуту не отрывает внимания от ее игры и танцев»³. О выразительности танцовщицы твердили все современники, постоянно подчеркивая, что она в каждый танец вносила «много смысла и много выражения», что «в пустую форму ей всегда удастся вложить содержание, бездушное одухотворяется ее прикосновением»⁴ и что, «танцуя иногда довольно деланный танец, она не переставала жить на сцене и выражением лица порою как будто влагала в танец мысль, которой сам по себе не заключал он»⁵. Характеризуя Лебедеву как танцовщицу-актрису, Блазис писал: «Жестами и игрою физиономии она выражает все так, как бы это было выражено словами. Даже в игре ее физиономии есть много чего-то такого, ...чего не выразишь словами... то же самое можно сказать и об ее танцах, живописных, блестящих, страстных и упоительных, когда этого требует роль»⁶. Искусство Лебедевой, преисполненное жизнерадостности, бодрости и человечности, дополнялось исключительным обаянием и редкой миловидностью танцовщицы.

Достойной сподвижницей Лебедевой была Ольга Николаевна Николаева (1840-1881). В балетной школе она вместе с Лебедевой училась у Ворониной и Монтассю, а затем совершенствовалась у Блазиса и Соколова. За три года до окончания школы Николаева была выдвинута на первое положение и дебютировала в роли Лизы в балете «Тщетная предосторожность». Критика сочувственно встретила выступление танцовщицы, отдав должное ее прекрасной технике, но одновременно указала на крайне слабые актерские данные исполнительницы. Такие же отзывы были и о втором выступлении Николаевой в этом же году в балете Ф. Тальони «Воспитанница Амура». После этого начинающая артистка категорически отказалась вести балеты до тех пор, пока ей не дадут возможности усовершенствовать свои актерские данные с хорошим учителем. Дирекция предала ее заботам ведущего артиста Малого театра и прекрасного педагога И. В. Самарина. Через год с лишним Николаева дебютировала вторично, но уже в роли Жизели, вызвав удивление критики своей выразительной игрой и яркостью созданного образа. После этого выступления Николаева вскоре заняла положение ведущей пантомимной

¹ А. Н. Баженов. Статьи и переводы. М., тип. Неклюдова, 1869, стр. 190.

² Театральные афиши и Антракт, 1864, 15 сентября.

³ А. Н. Баженов. Статьи и переводы. М., тип. Неклюдова, 1869, стр. 75-76.

⁴ Театральные афиши и Антракт, 1864, 15 сентября.

⁵ Там же, 1864, 25 ноября.

⁶ К. Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы., М., тип. Лазаревского института, 1864, стр. 14.

танцовщицы Москвы, превышая в этом искусстве Лебедеву, но несколько уступая ей в технике танца. В 1859 году она была выпущена из школы, имея в своем репертуаре шесть больших балетов. В первые же годы службы Николаева зарекомендовала себя и как несравненная исполнительница народных танцев.

Карьера танцовщицы была непродолжительной. В 1869 году она, исполняя роль Жизели, упала во втором акте с качающейся ветки и сломала себе ногу. Вовремя принятые медицинские меры вскоре восстановили ее здоровье, но, попробовав выступить в балете Ж. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье «Сатанилла» в 1870 году и почувствовав, что она не в состоянии танцевать так, как раньше, Николаева подала в отставку. Ценив ее не только как первоклассную пантомимную артистку и незаменимую исполнительницу народных танцев, но и как балетмейстера-она фактически исполняла эту должность в Москве со времени увольнения Блазиса,-дирекция не приняла отставку. Вплоть до 1874 года Николаева возобновляла в Большом театре все старые, сошедшие со сцены постановки и выступала как создательница сцен с народными плясками в новых балетах и операх. Она была первой русской женщиной, ставшей профессиональным балетмейстером. Как актриса Николаева создала целый ряд ярких, запоминающихся образов. Ее игра отличалась исключительной скупостью жестов, доведенных до предельной выразительности. Одной из лучших ролей Николаевой была роль жрицы в балете Петила «Царь Кандавл». Николаева работала в театре до своей кончины.

Почти постоянным партнером Николаевой был Александр Михайлович Кондратьев, выпущенный из школы в 1860 году на положение солиста. По свидетельству дирекции московских театров, он был «любимый публикою исполнитель соло во всех русских плясках и характерных танцах»¹. По словам современников, Кондратьев был прекрасным характерным танцовщиком, продолжившим традиция московской школы народно-сценического танца, унаследованные им от Лобанова, Пешкова и Николаевой.

В 1865 году в Москве появилась молодая немецкая танцовщица Адель Камилла Гранцова (1845-1877). Она родилась в Брауншвейге и была дочерью балетмейстера местного театра. Первоначальные профессиональные знания она получила у своего отца, а затем пополнила их у Сен-Леона. В 1862 году Гранцова приехала в Париж, где после закрытого просмотра ей был назначен дебют в Большой опере, который, однако, по разным причинам не состоялся. Через три года после этого танцовщица одновременно получила предложение заключить контракт на первое положение со стороны Большой оперы в Париже и Большого театра в Москве. Она предпочла Россию. Это был первый случай, когда молодая исполнительница отказывалась от работы в Париже. Вплоть до 1872 года Гранцова постоянно работала в России, сначала в Москве, а с 1868 года в Петербурге, куда была переведена в этом сезоне. Она была очень изящной танцовщицей с хорошей техникой, но ее актерские данные не удовлетворяли русских зрителей, в особенности москвичей.

В декабре 1868 года в Москве начала выступать французская танцовщица-виртуозка Генриетта Дор. Техника ее вызывала удивление одним новым, еще невиданным движением - фуэте, исполнявшимся пять раз подряд.

Однако ведущее место на московской сцене оставалось за русскими танцовщицами.

В балетах Соколова «Папоротник» и «Последний день жатвы» выступила сменившая Лебедеву молодая московская танцовщица Собошанская.

Анна Иосифовна Собошанская (1842-1918) еще в школе выделялась из числа своих сверстниц способностями и внешними данными. За два года до выпуска ей, по московским традициям, было поручено ведение балетов «Гитана» и «Жизель». Восемнадцатилетняя воспитанница успешно справилась с задачей. К моменту выпуска в 1862 году Собошанская была уже хорошо подготовленной танцовщицей. Она не обладала эмоциональностью Лебедевой, и, кроме того, ей мешал небольшой рост, однако она не только восприняла все лучшие черты своих предшественниц, но и развила их. Так, будучи сильной танцовщицей и хорошей актрисой, Собошанская первая отступила от общепринятых правил и, выступая в балетных партиях, стала применять характерный грим. Блазис, наблюдавший Собошанскую в начале ее деятельности, писал, что она «восхитительна как танцовка и, как мимистка» и что в ее танцах «видна душа, она выразительна» и иногда доходит даже до «исступления»¹. Позднее другой современник утверждал, что «не трудностью прыжков и быстротою оборотов производит она наилучшее впечатление на зрителя, но цельным созданием роли, в которой танец является истолкователем мимики»². После ухода Лебедевой Собошанской удалось занять первое место в московской балетной труппе, хотя петербургская дирекция стремилась выдвинуть своих ставленниц на главное положение в Большом театре.

Несмотря на катастрофическое падение содержания балетного репертуара, исключительный подбор талантливых исполнителей, умевших создавать яркие образы (что придавало смысл любому, даже самому пустому хореографическому произведению), поддерживал сборы в Большом театре. Постоянно развивая в своем творчестве реалистические приемы игры, московские артисты балета стремились приблизить свое искусство к эстетическим требованиям времени.

Различный подход к задачам балетного спектакля в Москве и Петербурге особенно ярко обнаружился при постановке в Большом театре нашествившего в Петербурге «Конька-Горбунка». Первоначально этот балет был избран Лебедевой для своего бенефиса, но свет московской рампы он увидел в день бенефиса Гранцовой. Причиной этой перемены была та ожесточенная борьба, которая разгорелась в 1866 году вокруг постановки спектакля между московской балетной труппой и Сен-Леоном. Первое столкновение у балетмейстера произошло с Лебедевой, по-видимому, потребовавшей коренных изменений в балете. В связи с тем, что согласия в этом вопросе достигнуто не

¹ К. Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., тип. Лазаревского института, 1864, стр. 23-24.

² «Московские Ведомости», 1875, № 19.

было, танцовщица отказалась от премьеры, как крайне невыгодной для ее бенефиса. Вторая стычка была уже с труппой из-за исполнителя роли Иванушки. Балетмейстер назначил на нее великолепного комика-буффа Ваннера, который, как и Троицкий, разрешал образ в гротесковом плане. Это встретило единодушный отпор со стороны труппы, настаивавшей на том, чтобы роль Иванушки была поручена молодому московскому танцовщику В. Ф. Гельцеру. Этот артист до того времени не исполнял мимических ролей, но еще в школе обнаружил несомненные актерские данные. Не желая портить своих отношений с труппой, Сен-Леон согласился на замену, а Гельцер повел роль по-своему и, пренебрегая указаниями балетмейстера, создал реалистический образ, отвечающий сказке Ершова. Даже крайне сдержанная в отношении Москвы петербургская критика, восхваляя Иванушку-Троицкого, должна была признать, что в этой роли Гельцер лучше. Что же касается самого молодого артиста, то с этого спектакля он начал свою блестящую карьеру неподражаемого русского пантомимного актера реалистической школы.

Василий Федорович Гельцер (1840-1908) был величайшим и до сего времени непревзойденным мастером реалистической русской пантомимы. Окончив в 1856 году Московскую балетную школу, он был зачислен в труппу фигурантом и через семь лет достиг уже положения солиста. Благородная манера танца и большой сценический темперамент обещали танцовщику блестящее будущее. Кроме того, Гельцер еще будучи в школе увлекался драмой и бывал занят на выходных ролях в Малом театре. В балете он также вскоре стал обнаруживать свои исключительные актерские данные.

Некоторое время Гельцера считали лишь комиком, но вскоре ему удалось показать всю широту диапазона своего дарования. Подобно своему великому учителю Щепкину Гельцер с равным совершенством создавал и комедийные и трагедийные образы и придавал им социальный смысл. Щепкинские традиции особенно ярко обнаруживались у Гельцера в роли Марцелины в «Тщетной предосторожности», которая перекликалась с щепкинским Гарпагоном в «Скупом» Мольера. В изображении Гельцера Мар-целина была добродушной, по-галльски веселой старухой, искренне любящей свою дочь. Но это продолжалось до тех пор, пока дело не касалось денег. Тогда старуха немедленно превращалась в черствую, жестокую тиранку. И лишь в последнем акте, когда все ее планы рухнули, у нее впервые возникало сомнение в правильности своего взгляда на жизнь. Она вспоминала свою молодость и мечтала о том, чтобы супружество Лизы и Колена было счастливее ее замужества. Благодаря такой трактовке роли балет вновь обретал утраченное сатирическое значение, которое он имел в годы своего создания - в период роста французской деревенской буржуазии.

С исключительным искусством великий артист умел донести до зрителя сложную психологию своих героев, раскрыть их мысли и переживания. Это особенно ярко проявилось в образах Клода Фролло в «Эсмеральде» и Гансалесничего в «Жизели», которые обычно рассматривались как театральные злодеи. Гельцер искал в них человеческое и старался выявить причины,

заставлявшие их совершать злодеяния или ошибки. Благодаря этому на первый план выступало значение социальной среды.

Трагический образ сильного духом аббата Клода Фролло, скованного деспотическими канонами средневекового католицизма и идущего на преступление ради утоления своей необузданной, но человеческой страсти к Эсмеральде, в воплощении Гельцера звучал как вызов противоестественным законам католической церкви. Клод Фролло-Гельцер умирал не тогда, когда его поражала рука Квазимодо, а когда Эсмеральда, сознавая свою неизбежную гибель, все же отвергала его любовь. Степень перевоплощения Гельцера была огромна. А. А. Джури, исполнявшая роль Эсмеральды, признавалась, что каждый раз, когда он хватал ее за руку и смотрел в глаза в последнем акте, у нее невольно начинали стучать зубы и дрожать колени от страха, и она оказывалась ;не в состоянии в этот момент осознать, что находится на сцене и перед ней добрый, милый Василий Федорович, у которого она так часто бывает дома.

В столь же трагичных красках трактовал Гельцер и образ Ганса-лесничего. Ганса обуревают полная растерянность, чувство двойства между глубокой любовью к Жизели и рабской покорностью своему господину, неожиданным соперником которого он оказывается. Недалекий и неспособный на хитрость, он долгое время не решается раскрыть инкогнито принца. Она с охотничьим рогом была кульминационным моментом роли. По тому, как Гельцер смотрел на висевший рог, как он то подходил к нему, то отходил от него, то протягивал к нему, то отдергивал от него руки, было видно, какая мучительная, страшная борьба происходила в душе забитого, потерявшего свое лицо наемника и глубоко любящего человека. Слабый ум Ганса не выдерживал этой борьбы - он сходил с ума: Гельцер судорожно хватал рог, трубил, метался по сцене, суетливо разоблачал Альберта, теребил старика герцога за руку, забывая о своем положении, а когда любимая им Жизель теряла рассудок, он растерян и недоуменно смотрел на нее, не понимая, что же случилось. И снова, как и в «Эсмеральде», зритель благодаря образу, созданному Гельцером, сознавал, что произошедшая катастрофа зависела не от Ганса, не от Альберта, а от тех социальных условий, в которые были поставлены эти лица.

Вершиной творчества Гельцера была роль немого малайца в посредственной опере композитора А. Ю. Симона «Песнь торжествующей любви», созданной на сюжет одноименной новеллы Тургенева. Здесь игра артиста достигала небывалых пределов выразительности и буквально потрясала зрителей. Сцена воскрешения Муция проводилась Гельцером с таким нервным напряжением, что зрительный зал в ужасе застыл, а после ее окончания в театре обычно некоторое время царила глубокая тишина. Лишь спустя несколько минут зрительный зал разражался бурными овациями. Этот спектакль неизменно делал полные сборы, но публика собиралась в театр только к акту, в котором участвовал Гельцер. Москва приходила смотреть Гельцера, а не слушать оперу.

Так же как и Щепкин, Гельцер сочетал необычную глубину переживания с тщательным изучением роли. Хорошо сознавая специфику балетного

искусства, он никогда не мельчил роль, а писал ее смелыми, широкими мазками. Артист отбирал лишь те жесты, которые лучше всего могут характеризовать образ, и путем бесконечного их комбинирования достигал исключительной цельности и законченности образа. Он на себе лично постоянно доказывал справедливость изречения о том, что нет маленьких ролей, а есть маленькие актеры. Так, например, незначительную роль феи Карабосс в «Спящей красавице» Гельцер своей игрой выдвигал на первый план. Роль царя Нубийского в «Дочери фараона» характеризовалась тем, что все приказания своим подчиненным царь - Гельцер отдавал еле заметными движениями пальцев, плеча, рук, без поворота головы к тем, кому они были адресованы. Резкий переход от надменности первого выхода к трусливой растерянности последнего акта показывал всю сущность восточного деспота.

Все же любимой ролью Гельцера до конца его дней была роль Иванушки в «Коньке-Горбунке», где он впервые правдиво показал на балетной сцене не сусального пейзажа и не гротескового шута, а простого русского крестьянского парня.

Первое представление «Конька-Горбунка» в Большом театре сопровождалось справедливыми нападками прогрессивной московской критики. Она называла балет лжерусским, считала его пародией на русский народ и заявляла, что об этом спектакле «как о художественном произведении и заикаться нельзя». Вскоре «Конек-Горбунок» сошел с вечернего репертуара Большого театра и стал появляться на афишах в воскресные и праздничные дни как детский утренник.

«Конек-Горбунок» в различных редакциях продержался на русской сцене около 100 лет¹. Долголетняя жизнь спектакля в первую очередь объясняется широкой известностью и подлинной народностью сказки Ершова, которая легла в основу сюжета. Для многих зрителей «Конек-Горбунок» дорог по детским воспоминаниям о театре, как первый спектакль, который им удалось увидеть. Большую роль в сохранении этого балета в репертуаре сыграли и блестящие русские исполнители ролей Иванушки и хана. Наконец, немалое значение в долговечности спектакля имела музыка Пуни. Чрезвычайно простая по своей форме, с широким использованием народных мелодий, крайне танцевальная, она легко запоминалась и незаметно входила в быт русских людей. Достаточно сказать, что на мотив мазурки из последнего акта балета поется известная детская песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик». Продолжению сценической жизни «Конька-Горбунка» способствовал балетмейстер А. А. Горский, в начале XX века коренным образом переделавший постановку и включивший в партитуру ряд произведений других композиторов-классиков.

Первоначальная партитура Пуни при некоторых несомненных ее достоинствах оставалась исключительно «балетной», то есть представляла собой ряд механически соединенных отдельных номеров. В условиях быстрого роста музыкальной культуры России, связанного с концертной деятельностью

¹ В 1960 году «Конек-Горбунок» в новой редакции был поставлен в ГАБТе СССР балетмейстером А. И. Радунским, а в 1963 году - в Ленинграде балетмейстером И. Д. Бельским на музыку Р. Щедрина.

Московской консерватории, произведения Пуни и Минкуса уже переставали удовлетворять передового зрителя. Это обстоятельство и вызвало попытку Большого театра осуществить реформу балетной музыки, задуманную Даргомыжским.

Даргомыжский еще в 1848 году написал оперу-балет «Торжество Вакха», воспользовавшись сюжетом одноименного произведения Пушкина. Но в то время этот спектакль не был разрешен цензурой, которая не сочла возможным одобрить к представлению «сюжет соблазнительный и близкий к безнравственности», тем более что «эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура»¹. Лишь в 1866 году в связи с ослаблением цензурного гнета Даргомыжский добился согласия на постановку своего произведения на сцене Большого театра. Осуществление спектакля было поручено С. Соколову.

Великий русский композитор-реалист Даргомыжский мечтал создать новую форму музыкального представления, где музыка, вокал, танец и действие составляли бы единое органическое целое, исполненное сценической правды. Ряд обстоятельств не позволил осуществить постановку так, как она была задумана. Соколов, потеряв интерес к ней, передал ее артисту Ф. Н. Манохину. В результате на сцене появился обычный оперный спектакль, в котором между пением и танцем не было органического единства. Главная идея Даргомыжского была нарушена, и опера-балет «Торжество Вакха», данная в начале 1867 года, успеха не имела. Однако сам факт появления оперно-балетного спектакля с музыкой русского композитора-профессионала свидетельствовал о все возрастающем интересе серьезных музыкантов к хореографии.

Постановка «Торжества Вакха» содержала в себе те ростки нового, которым впоследствии суждено было расцвести в симфонических балетах Чайковского.

Балеты Сен-Леона, хотя и получили признание у придворного зрителя, но были слишком далеки от коренных установок русского балетного искусства, чтобы стать господствующей линией его развития. Это были постановки, типичные для периодов исканий. Сен-Леон, как и другие балетмейстеры того времени, судорожно искал способы создания реалистического балета. Он метался от спектаклей на современную тему вроде «Маркитантки» и «Валахской невесты» к фантастике «Немей» («Ручей») и «Заколдованной скрипки», к аллегории «Конька-Горбунка». Соколов был прямолинейнее. Он считал, что в утверждении реализма большую роль играют балеты на народную тему. Однако ни тот, ни другой не достигали желаемой цели. Бытовизм «Маркитантки» и «Папоротника» был столь же чужд современным требованиям, как и фантастика балетов романтизма.

В этот крайне тяжелый для развития русского балетного искусства период во главе петербургской труппы встал Мариус Петипа.

¹ Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох (1825-1881). СПб, «Прометей», стр. 108.

Мариус Иванович Петипа (1819-1910) родился в Марселе. Свое первоначальное хореографическое образование он получил у отца, довольно известного французского провинциального балетмейстера. Начав карьеру танцовщика выступлениями в Брюсселе, Мариус Петипа затем работал в ряде провинциальных театров Франции и в 1839 году вместе с отцом гастролировал в Нью-Йорке.

Возвратившись в Париж, Петипа совершенствовался в школе Большой парижской оперы. В 1841 году он выступил на этой сцене в *pas de quatre* вместе с Терезой и Фанни Эльслер и Люсьеном Петипа, но, не попав в состав труппы, отправился на работу в Бордо. После этого танцовщик в течение трех лет работал в Мадриде. Отличаясь большой наблюдательностью, Петипа во время этой своей поездки серьезно изучал испанские танцы и впоследствии стал исключительным их знатоком. По возвращении в Париж, он заключил контракт с дирекцией русских императорских театров и в 1847 году прибыл в Петербург вместе со своим престарелым отцом, приглашенным туда в качестве педагога. Первые же выступления обеспечили Петипа дальнейший успех. Он понравился зрителю и как танцовщик хорошей школы, и как пантомимный актер своей нарочито эффектной и приподнятой во вкусе того времени темпераментной игрой.

На второй год работы в России Петипа впервые пришлось выступить в качестве постановщика при переносе в Москву балета «Пахита», поставленного в Петербурге его отцом и Фредериком Маловерном. Уже тогда обнаружились характерные черты Петипа как художника-редкая трудоспособность, упорное желание учиться, глубокая преданность своему искусству и пламенная любовь к нему.

В то время на петербургской сцене главным балетмейстером был Перро, и Петипа вскоре стал его поклонником и ревностным учеником. Прославленный балетмейстер со своей стороны покровительствовал своему юному соотечественнику, охотно делясь с ним знаниями и опытом, но самостоятельной работы ему не поручал. Перро, как и Дидло, требовал от балетмейстера всесторонних знаний в области искусства, истории и этнографии, а их заметно недоставало у Петипа. Лишь в 1855 году Петипа, уже ставивший небольшие балеты в Испании, испытал свои силы как самостоятельный постановщик и в России, создав балетный дивертисмент «Звезда Гренады», где широко использовал свои наблюдения и знания в области испанского народного танца. Первый дебют Петипа прошел не без успеха, после чего Перро стал изредка поручать ему репетиторскую работу и даже допускать к постановке отдельных номеров или танцевальных дивертисментов. Так появились на сцене одноактные балеты-дивертисменты «Брак во время регентства» и «Парижский рынок». Эти постановки понравились зрителю своей свежестью и непосредственностью, но не выдвинули Петипа на первый план.

Приезд в Россию Сен-Леона в 1859 году несколько изменил положение Петипа. Новый руководитель петербургского балета, постоянно находясь в разъездах и ставя спектакли в Петербурге, в Москве и в других городах

Европы, благосклонно относился к балетмейстерским опытам молодого постановщика, тем более что ни в какой мере не считал его конкурентом, а помощник был ему необходим. Первые успехи Сен-Леона и собственная неудача с постановкой в 1860 году двухактного балета «Голубая георгина» заставили Петипа задуматься над своим будущим и внимательно присматриваться к работе столичного балетмейстера. (Одновременно он не забывал художественных установок и постановочных приемов Перро.) Однако творчество Сен-Леона не волновало Петипа: воспитанный на иных художественных принципах, он не мог примириться ни с дешевым, мишурным блеском спектаклей этого нового вершителя судеб буржуазного зарубежного балета, ни с легковесностью содержания его произведений, ни с недооценкой действенной роли кордебалета. Перро же в свое время вызывал глубокое уважение Петипа тщательностью подготовки произведений, содержательностью сюжетов, действенным танцем. Все это было понятно и близко молодому балетмейстеру. Петипа твердо решил идти по стопам Перро, но на первых же порах столкнулся со своей полной неподготовленностью к этому. В своей работе он мог положиться только на свой талант, на свою интуицию и на скудный запас наблюдений, а знаний и опыта у него еще не было. Приходилось вставать на путь копирования Перро и одновременно пополнять свои знания.

После «Голубой георгины» Петипа сразу стал готовиться к постановке большого балета. Следуя примеру Перро, он решил воспользоваться сюжетом литературного произведения и выбрал модную тогда новеллу «Роман мумии», написанную Теофилом Готье - автором либретто «Жизели». В то время когда шла работа по созданию драматической канвы будущего спектакля, молодой балетмейстер посещал музеи и библиотеки, изучая исторические и иконографические материалы, делая заметки и зарисовки всего того, что могло ему пригодиться для осуществления постановки. Эти занятия, проводимые без соответствующей подготовки, носили бессистемный характер и по преимуществу отразились лишь на внешней стороне спектакля. Само сочинение танцев не представляло больших трудностей для Петипа - в этом отношении его фантазия не знала пределов. Он обладал способностью до мельчайших подробностей «видеть» танец и до тончайших нюансов «слышать» музыку любого своего будущего хореографического произведения.

Появление в 1862 году первого монументального балета Петипа «Дочь фараона» было хорошо встречено петербургским зрителем, который по достоинству оценил редкую танцевальную изобретательность балетмейстера, но не обратил никакого внимания на содержание произведения. Спектакль рассматривался лишь как грандиозное развлекательное зрелище и ему сопутствовал соответствующий шумный успех. Этот успех побудил Петипа немедленно закрепить свою победу и приступить к осуществлению следующего большого балета «Ливанская красавица», который был дан через два года после «Дочери фараона», но не произвел впечатления на зрителя. Свою новую неудачу Петипа отнес за счет недостаточной подготовки к спектаклю и стал исподволь готовиться к очередной монументальной

постановке. Одновременно он перенес «Дочь фараона» в Москву, где его балет был встречен иначе, чем в Петербурге. Критика благосклонно, но только вскользь коснулась танцевальной части спектакля, безжалостно обрушившись на его содержание и драматургию. Московская печать отмечала отсутствие общепринятых принципов построения балета, указывала на механическую связь эпизодов, на исторические и этнографические ошибки, на смешение стилей, а главное - на отсутствие идеи в произведении.

Неудача Петипа объяснялась тем, что он не стремился понять идеалы прогрессивных кругов русского общества. Как и Дидло в первое свое пребывание в России, Петипа окружал себя в основном соотечественниками, актерами французского драматического театра, и сближался лишь с иностранцами, работавшими в балетной труппе.

Сюжет следующего своего произведения - «Царь Кандавл» - Петипа почерпнул из одноименной повести Тотье, который в свою очередь воспользовался рассказом Геродота. Новый балет, данный в 1868 году, имел значительный успех как в Петербурге, так и в Москве.

После этого Петипа решил попробовать свои силы в Москве. Продолжая литературную тему в балете, балетмейстер в 1869 году показал московскому зрителю одно из лучших своих произведений-«Дон-Кихот», в котором применил все свои знания испанского танца. Спектакль сопровождался успехом, но критика снова указала на крупные недостатки драматургической основы постановки. Петипа еще не понимал, что содержание и содержательность не одно и то же. Борясь за сюжет спектакля, он не думал о его идейной стороне и, обращаясь к литературным произведениям, черпал из них только фабулу.

В 1870 году Петипа поставил в Москве еще один балет-«Трильби» на музыку Гербера. В качестве сюжета для спектакля он использовал модный тогда роман Дюморье того же названия. Постановка не понравилась зрителям, после чего Петипа возвратился в Петербург.

Между тем успех «Дон-Кихота» в Москве заставил дирекцию театров поставить спектакль и в столице, но здесь он вызвал меньший интерес. Петипа знал, что петербургских балетных зрителей не могли пленить ни имя Сервантеса, ни испанские танцы - им была ближе блестящая форма классического танца, которую он показал в свое время в «Дочери фараона». Учитывая это, балетмейстер значительно переработал либретто «Дон-Кихота». Связь с произведением Сервантеса была окончательно нарушена, драматургия сведена на нет, взамен чего была усилена танцевальная часть постановки.

В дальнейшем из спектакля стали постепенно выпадать отдельные сцены и эпизоды, так как они оказывались ненужными, а вслед за этим и роль Дон-Кихота превратилась в третьестепенную: ее только по традиции исполнял артист балета, а не сотрудник-статист. То, что, несмотря на все эти недостатки, балет не только удержался на сцене, но и прочно вошел в репертуар московского и петербургского театров, дожив до наших дней, объясняется обилием блестяще поставленных испанских танцев, проникнутых подлинно национальным духом. Были свои достоинства и в музыке Минкуса,

чрезвычайно танцевальной и хотя и состоявшей почти сплошь из вальсов, полек, галопов и маршей, но построенной на испанской национальной мелодике.

Петербургские неудачи особенно болезненно переживались Петипа, так как после отъезда Сен-Леона он был назначен главным балетмейстером петербургской балетной труппы. Стремясь создать себе успех, он в последующие годы работал только над незначительными по содержанию балетами чисто развлекательного характера, но они не вызывали интереса у зрителя и быстро сходили со сцены.

В 1876 году Петипа с большой тщательностью поставил «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Несмотря на несомненные музыкальные и хореографические достоинства, спектакль также прошел незаметно. Лишь в 1877 году на петербургской сцене появился балет «Баядерка», сопровождавшийся подлинным успехом. Выбор этой темы был обусловлен живейшим интересом русского общества к Индии.

В «Баядерке» стали очевидными редкий талант Петипа как постановщика классических танцев и его характерные особенности как балетмейстера. Помимо неиссякаемой фантазии в сочетании танцевальных движений, Петипа достиг в этом балете предельной простоты построения хореографического номера, будь то сольное или массовое выступление. Безупречно владея техникой танца, он был ярким противником затехниченного танца, акробатической техники и трюкачества и видел совершенство танцевальной части спектакля в стройности и логичности ее построения. Вместе с тем в своих балетах он никогда не пренебрегал ни действенным танцем, ни яркими пантомимными сценами. Все эти положительные качества Петипа особенно четко выступили в его новом произведении. Финальная картина балета - «Тени» - до сего времени является непревзойденным образцом массового классического танца.

Постановка «Баядерки» знаменовала окончание первого периода балетмейстерского творчества Петипа. Все, даже самые удачные его спектакли предыдущих лет были лишь попытками продолжить репертуарную линию Перро, но не развивали ее. В них не было ни социальной остроты, ни идейной глубины, свойственных балетам прославленного балетмейстера. Петипа ограничивался лишь тем, что брал в основу либретто реалистическую фабулу и последовательно исключал из своих постановок элементы фантастики, придавая им чисто дивертисментный характер. В итоге создаваемые им спектакли не начинали нового этапа в развитии балета, а лишь продолжали минувший.

Второй период в творчестве Петипа начался с постановки в 1878 году балета «Роксана, краса Черногории», который явился попыткой создать балетный спектакль на современную тему и был тесно связан с русско-турецкой войной 1877-1878 годов.

Содержание балета представляло собой очень запутанное соединение реального и фантастического. Основными действующими лицами спектакля были девушка-черногорка, превращавшаяся ночью в виллису, и два

влюбленных в нее соперника - благородный черногорец и переодетый турок. После ряда приключений черногорец выходил победителем и освобождал героиню от чар вилиис. Балет заканчивался веселым праздником, в котором принимали участие и русские солдаты-освободители славян. Эта постановка в те годы была очень своевременна и вызвала самый живой интерес широких кругов городского населения.

Последовавший за ней в 1879 году фантастический балет «Дочь снегов» был навеян экспедицией Норденшельда к Северному полюсу. Показанная в том же сезоне постановка «Млада» отражала сильно возросший после окончания войны за освобождение славян интерес общества к славянской культуре. Наконец, балет «Фризрак-цирульник» отдавал дань увлечению зрителей опереточными сюжетами. Настойчивое стремление Петипа ставить балеты на современные актуальные темы было новой попыткой найти путь к созданию реалистического балетного спектакля. Но эти постановки не достигали своей цели и имели лишь кратковременный успех. В этот период все внимание Петипа было уже направлено на развитие классического танца. Он насыщал свои балеты многочисленными и разнообразными танцами, добиваясь их предельной выразительности и простоты, широко используя огромные возможности петербургской балетной труппы, обладавшей в то время первоклассными солистками и прекрасным кордебалетом. Большинство этих танцев носило исключительно дивертисментный характер, но они все же развивали балетмейстерское мастерство постановщика.

Петербургская балетная труппа в эти годы после долгого перерыва пополнилась рядом отличных артистов, которые вполне могли соперничать с зарубежными знаменитостями.

В 1867 году окончила Петербургскую балетную школу Екатерина Оттовна Вазем (1848-1937), уже через год с успехом дебютировавшая в балете «Конек-Горбунок», а с 1874 года занявшая первое положение в театре. Вазем была очень сильной классической танцовщицей. Высоко развитая техника, отличные внешние данные принесли ей популярность, несмотря на недостаток выразительности и актерского дарования. После ухода со службы в театре Вазем до конца своих дней чрезвычайно удачно занималась педагогической деятельностью сперва в балетной школе, а затем частным образом.

В 1869 году была выпущена в труппу танцовщицей первого разряда Евгения Павловна Соколова (1850-1925). Она дебютировала в «Эсме-ральде» и сразу завоевала расположение зрителей. Большое сценическое обаяние, соединенное с природной грацией и крупным актерским дарованием, позволило ей по праву занять ведущее место в труппе. Несмотря на то что Соколова не отличалась выносливостью, в тот период она была самой яркой танцовщицей петербургской балетной труппы. Впоследствии Соколова очень плодотворно занималась педагогической и репетиторской деятельностью в театре, закончив ее уже после Октябрьской революции.

В это время начинает свой сценический путь замечательный русский танцовщик Павел Андреевич Гердт (1844-1917). Он окончил Петербург-150

скую балетную школу в 1864 году, но на два года был оставлен в ней для дальнейшего совершенствования и зачислен в труппу на первое положение только в 1866 году. В том же сезоне он дебютировал в балете «Тщетная предосторожность», блестяще исполнив роль Колена. Гердт по справедливости должен рассматриваться как крупнейший русский классический танцовщик XIX века. Помимо исключительного владения классическим танцем, он обладал врожденным чувством стиля эпохи и редкой непринужденностью исполнения. При этом танец у Гердта никогда не превалировал над образом и пантомимой. В течение пятидесяти трех лет Гердт достойно занимал первое положение в петербургской балетной труппе и был в состоянии в возрасте шестидесяти с лишним лет исполнять роли молодых мужчин. Занятия живописью значительно помогали артисту в создании выразительных гримов.

Гердт неоднократно выступал как постановщик и регулярно занимался преподаванием мимики и танцев в балетной школе. Ведя курс пантомимы, он, как правило, использовал показ, что, по свидетельству его учеников, невольно заставляло их больше восторгаться мастерством учителя, чем практически совершенствоваться в преподаваемом предмете. В классе поддержки Гердт, помимо прохождения обычных упражнений, часто заставлял учащихся исполнять дуэтные танцы различных периодов развития балета, которые он сам когда-то танцевал или видел. Этот педагогический прием давал очень хорошие результаты и вырабатывал в учениках чувство стиля. Убежденный противник затехниченного танца и хореографической акробатики, Гердт как танцовщик и партнер полностью соответствовал простому и строгому рисунку танцев Петипа, являясь постоянным первым исполнителем в наиболее совершенных произведениях балетмейстера.

Выпущенный из училища в 1875 году на первое положение Платон Константинович Карсавин (1854-1922) не сумел сделать карьеры как танцовщик. Зато он занял видное положение среди русских хореографических педагогов. С 1882 года, в течение более чем десяти лет преподавая в младших классах Петербургской балетной школы, Карсавин заложил твердые основы русской школы в балете у целого ряда выдающихся балетных деятелей XX века.

Тем временем в Москве после отъезда Петипа в 1870 году появился новый разовый балетмейстер-австриец Венцель или, как он сам именовал себя, Вячеслав Рейзингер¹ (1827-1892). До своего приезда в Россию он работал в Вене, Праге и Лейпциге. Первая его постановка в Москве- балет «Волшебный башмачок, или Сандрильона» - была удачной. Но несмотря на это, дирекция не сочла для себя возможным заключить с ним контракт. В 1873 году Рейзингер снова появился в Москве и на разовых условиях стал ставить балет «Кащей» на тему русской сказки. «Кащей» не вызвал особого интереса у зрителей, хотя русская тема была разрешена балетмейстером удовлетворительно и спектакль не сопровождался такими скандальными последствиями, как пресловутая «Золотая рыбка» Сен-Леона.

¹ Видимо, Рейзингер, как католик, имел несколько имен, так как в его официальном «деле» он именуется «Юлиусом», несмотря на то что подписывался Венцелем или Вячеславом.

После постановки «Кашея» с Рейзингером в конце 1874 года был заключен контракт. Обосновавшись в Москве, новый балетмейстер в 1875 году создал два балета-«Стелла» и «Ариадна». В этих спектаклях Рейзингер хотел показать зрителю свои новые методы постановки танцев.

Взяв в основу изобразительное искусство античности, Рейзингер стремился применить его в балете и еще в 1873 году, предполагая поставить в Москве свой одноактный балет «Нарцисс и Эхо», сообщал, что «написал балет только в одном акте, опасаясь, по условиям, относящимся до костюмов и танцев древнего времени, в нескольких актах утомить публику».

Как «Стелла», так и «Ариадна» вызвали кратковременное любопытство зрителя, причем последний спектакль поражал еще роскошью своей постановки, обойдясь дирекции в баснословную по тому времени сумму- 40 тысяч рублей¹. Однако эти балеты не явились серьезным событием. Московская балетная труппа и передовая художественная интеллигенция продолжала поиски новых средств выразительности в танцевальном искусстве, приведшие к созданию «Лебединого озера», начинающего новый этап в развитии русского и мирового балета.

Балет в провинции как самостоятельный вид театрального искусства в этот период прекратил свое существование. Развивавшиеся капиталистические отношения задушили коммерческий балетный театр. Гонимый за повышением прибылей от своих предприятий, провинциальные антрепренеры отказывались от таких ненадежных и малоодоходных дел, как балет. Долше других продержались полукommerческие балетные труппы в Казани и Тифлисе. Но интерес к сценическому танцу в провинции не прекратился. Это подтверждается как участвовавшими гастролями столичных артистов балета в губернских центрах, так и сохранением танцевальных номеров в операх, опереттах, водевилях и дивертисментах, шедших в провинции.

Значительным изменениям в период 60-70-х годов подвергся балетный спектакль. Содержание в нем отошло на второй план; параллельно стремительно развивалась техника танца. К концу 70-х годов балетный спектакль превратился в сплошной танцевальный дивертисмент, в котором отдельные исполнители демонстрировали свое техническое искусство. В этом отношении иностранные балетмейстеры и иноземные исполнители-гастролеры стояли на первом месте. Подобное явление в балете в корне противоречило основным путям развития русского балетного театра и требованиям прогрессивного зрителя к балетному искусству. Говоря об артистах в первом акте «Золотой рыбки», Салтыков-Щедрин иронически констатировал, что «они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что готовят лодку, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве должны плясать». Другой критик прогрессивного направления - А. Н. Баженов-писал: «Преимущество... старых балетов перед нынешними, новыми заключается главнейшим образом в том, что, не имея назначения служить сборником, хрестоматией разнокалиберных танцев, они удерживают за собою характер

¹ «Торжество Вакха», поставленное за восемь лет до этого, стоило театру 800 рублей.

пъес и, стало быть, могут действовать не на одни только глаза»¹. Упадок балетной драматургии вызвал постепенный отход серьезной критики от балета и появление рецензий, обходивших молчанием содержание спектакля и касавшихся только исполнения танцев.

С каждым годом усложнявшаяся техника танца требовала сосредоточения всего внимания исполнителя именно на этой стороне его искусства. Виртуозные движения, зачастую носившие акробатический характер, губили танец, ограничивая его возможности создания образов. Благодаря этому танцевальная драматургия также падала.

В те годы увлечение техникой шло по преимуществу из Италии, откуда пришли наименование первой танцовщицы - балерина, - а также новый танцевальный костюм. Усложнение техники потребовало укорачивания юбки танцовщицы до колен, а энергичная манера исполнения движений заставила изготавливать эти юбки из упругой ткани. В новых условиях посыл при вращении стал играть более важную роль, чем воздушность прыжка и полета. Вращательные движения вызвали необходимость уплотнения носка балетных туфель, в которые стали вшиваться стеганые матерчатые подушки, опиравшиеся на пробковую основу.

Техника танца отвлекала внимание исполнителей от создания образа. В балете начала быстро распространяться условная пантомима (это было нечто похожее на язык глухонемых-определенные жесты обозначали мысли и намерения исполнителей), не требовавшая ярких актерских данных и легко усвояемая артистами, но малопонятная рядовому зрителю и доступная лишь балетным завсегдатаям. Это еще более отдалило балет от широких масс, превращая его в кастовое искусство. П., Д. Боборыкин в своей книге «Театральное искусство» писал в 1872 году: «Если б в новое время балетная хореография не ударилась в чистую виртуозность... танцы могли бы сливаться на сцене в одно художественное целое с пантомимой. Большинство же приемов жестикуляции, введенных в новую хореографию, чисто условного характера. Они стоят вне всякого соответствия реальной правде или даже осмысленному символизму. Они зависят от произвола балетных хореографов».

В Петербурге, где влияние зарубежных течений было сильнее, условная пантомима прочно вошла в балет. В Москве, где были очень сильны реалистические художественные традиции Малого театра, она прививалась значительно медленнее. Однако крупнейшие русские балетные артисты в обеих труппах упорно стремились обходиться без условной пантомимы, которая самым неблагоприятным образом отражалась на работе над образом и вела к театральному штампу.

Значительно выросла за истекшее десятилетие техника классического танца. Появилась воздушная поддержка. Характерный танец начал приобретать народную манеру исполнения,

Использование для оформления спектаклей новинок зарубежной промышленности и техники неблагоприятно отразилось на развитии русской

декорационной живописи. Водопровод, газовое и электрическое батарейное освещение, рефлекторы открывали новые возможности для создания феерических театральных эффектов. Это особенно ощущалось в балете. В связи с этим декорационная живопись отодвигалась на задний план, подчиняясь техническим новшествам. Следствием этого было соединение в одном лице машиниста-механика сцены и художника-декоратора. В этом отношении особенно прославился московский декоратор и машинист К. Ф. Вальц. Все эти нововведения вызывали интерес публики, но в художественном отношении декорации этого периода стали значительно уступать декорациям предыдущих лет.

Шестидесятые - семидесятые годы начали самый сложный период в развитии русского балета. Изменения в жизни общества, последовавшие за отменой крепостного права, обострили художественные разногласия между аристократическим и демократическим зрителем.

Отступавшая буржуазно-дворянская эстетика стремилась удержать свои позиции в балете, уделяя основное внимание развлекательности танца в ущерб идейному содержанию. Этот путь должен был привести балет к гибели.

Наступавшая демократическая эстетика требовала коренных сдвигов в искусстве, в том числе и в балете, в сторону углубления его идейного содержания. Передовая интеллигенция ждала от балета не развлекательности, а служения обществу.

Реализм стал главенствующим художественным направлением, и балетмейстеры лихорадочно, но безрезультатно искали пути создания реалистических спектаклей. При этом они не учитывали, что балет-искусство условное и что реализм в балете значительно отличается от реализма в литературе и живописи. Кризис балета продолжался.

Но несмотря на свои неудачи, деятели балета настойчиво искали выход из создавшегося положения, и их упорство было залогом грядущей победы.

Московская балетная труппа, пользуясь своим отдалением от столицы, вела открытую борьбу за новые пути развития балета. Уже в эти годы ее деятельность стала привлекать неодобрительные взоры петербургского начальства, и дальнейшая судьба балета в Москве ставилась под угрозу.

Петербургская балетная труппа под нажимом своего зрителя принуждена была отказаться от открытой борьбы и внешне капитулировать перед «балетно-консервативным союзом», но в действительности эта борьба продолжалась, хотя стала носить скрытый характер. Все это подготавливало дальнейшее развитие русского балета, приведшее его к мировому первенству.

ГЛАВА. XIII. РОЖДЕНИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО БАЛЕТА В РОССИИ И НАЧАЛО НОВОГО ПОДЪЕМА РУССКОГО БАЛЕТА

Упорное стремление московской балетной труппы найти те новые пути, которые приблизили бы балет к запросам зрителей, не встречало поддержки у петербургской дирекции. Несмотря на это, руководители балета в Москве продолжали свои поиски. В тот период значительно повысился интерес общества к серьезной музыке, что стояло в тесной связи с деятельностью открывшихся в Петербурге и в Москве консерваторий. Разрыв между симфонической и оперной музыкой, с одной стороны, и музыкой балетных спектаклей, с другой, становился все более очевидным.

Основным сочинителем балетных партитур в те годы был Минкус. Алоизий Федорович Минкус (1827-1907) родился в Вене, где и получил музыкальное образование. Свою деятельность как создатель музыки для танцев и как дирижер он начал в родном городе, руководя оркестром, пытавшимся конкурировать с оркестром знаменитого Иоганна Штрауса. Но возможности Минкуса в этом направлении были более ограничены, чем у Штрауса, что заставило его отойти от этой деятельности и в 1853 году принять предложение князя Юсупова и приехать в Россию в качестве руководителя его крепостного оркестра. В 1855 году Минкус был приглашен скрипачом сперва в оркестр петербургской итальянской оперы, а затем на то же положение в Московский Большой театр. Здесь он впервые выступил как балетный композитор, написав в 1862 году музыку к балету «Два дня в Венеции». Последующие удачные музыкальные композиции создали ему имя, и в 1864 году Минкус был назначен «штатным балетным композитором» московских театров. В 1867 году композитор пишет музыку к балету Сен-Леона «Золотая рыбка». Однако широкое его признание началось лишь после появления в Москве «Дои-Кихота». Как и партитуры Пуни, музыка Минкуса на всем протяжении сценической жизни этого спектакля подвергалась постоянным изменениям, дополнениям и искажениям, так что до нас дошла лишь небольшая часть сочинения, но она-то и является наиболее известной и популярной. Как музыкант Минкус был изобретательнее и требовательнее к себе, чем Пуни. Об этом свидетельствует отзыв критики, находившей его музыку, написанную для «Баядерки», «слишком серьезной» для балета. Однако партитуры Минкуса, несмотря на их большую танцевальность и мелодическое богатство, все же не выходили за пределы своего узкого назначения и не выдерживали никакого сравнения с балетными сценами в операх русских композиторов.

Взгляд на балетную музыку как на какой-то низший вид музыкального творчества, заниматься которым - несерьезное дело, сложился в середине XIX века, в период кризиса балета. Такой взгляд отрицательно влиял на русскую музыкальную критику и она не замечала, что крупнейшие русские композиторы

хотя и не сочиняли партитур балетов, но охотно создавали танцевальную музыку и очень серьезно и по-своему подходили к разрешению танцевальных сцен в операх. В спектаклях так называемой «большой оперы» в европейских музыкальных театрах балетные сцены в основном представляли собой вставной дивертисмент, который безо всякого ущерба для музыкальной партитуры можно было вычеркнуть. Танцевальные сцены русских композиторов в операх были органически связаны со всем произведением, и их изъятие из спектакля не могло проходить безболезненно. Однако не все композиторы разделяли отрицательный взгляд на балетную музыку. К их числу принадлежал гениальный русский композитор Петр Ильич Чайковский.

Чайковский любил балет, постоянно посещал балетные спектакли, особенно ценя «Жизель», и всегда возмущался пренебрежительным отношением к балетной музыке. В свое время он гневно писал С. И. Танееву: «Я решительно не понимаю, каким образом в выражении «балетная музыка» может заключаться что-либо порицательное! Ведь балетная музыка не всегда же дурна; бывает и хорошая»¹. Такие взгляды композитора приводили к естественному выводу, что балетная музыка плоха потому, что за нее не берутся серьезные музыканты. Поэтому Чайковский охотно принял предложение заведующего репертуаром московских императорских театров В. П. Бегичева написать музыку для балета.

С молодым задором Чайковский хотел доказать свою правоту и пойти наперекор мнению «специалистов». Этот шаг требовал большой смелости и глубокой убежденности, так как он предвещал уже не реформу, а революцию в области балета. Время для этого настало. Борьба противоречий в балете достигла высшей точки. С одной стороны, наблюдался неуклонный отход от прогрессивных традиций прошлого, с другой - упорное стремление удержаться на этих позициях и снова сделать балет нужным и близким зрителю. В таких условиях решение Чайковского было своевременным, тем более что его первый спектакль должен был явиться естественным и планомерным развитием всего того, что до него было сделано Глинкой, Даргомыжским, Серовым, Мусоргским и молодым Римским-Корсаковым. Танцевальные сцены в операх этих композиторов достаточно подготовили почву для появления первого русского национального балета с симфонической музыкой.

Чайковский принял самое живейшее участие в создании либретто будущего балета, требуя, чтобы сюжет был из времен средневековья и обязательно фантастический.

Новое произведение было решено назвать «Озеро лебедей». После того как либретто было окончательно выработано, композитор немедленно принялся за сочинение музыки. Клавир был закончен Чайковским через семь месяцев, после чего он сразу приступил к оркестровке балета. На этом этапе работы стали возникать неожиданные затруднения.

Партитура «Лебединого озера» оказалась настолько необычной и новой, что поставила в тупик деятелей балета. За долгие годы они привыкли к тому,

¹ П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма. М., Госкультпросветиздат, 1951, стр. 33.

что музыка в балете полностью подчинялась танцу, а здесь танцу приходилось подчиняться музыке, образная танцевальность которой звала к расширению средств выразительности и требовала нового подхода к разрешению балетного спектакля. Чайковский, хотя и был знаком с хореографией, но не считал себя вправе вмешиваться в работу балетмейстера.

Композитор добросовестно работал на репетициях балета в качестве концертмейстера, затем сел за дирижерский пульт с твердым намерением вести оркестр на спектакле, но впоследствии отказался от этого решения, видимо, не будучи в состоянии «ловить» танцующих, то есть заканчивать музыкальную фразу одновременно с концом танцевальной. Незадолго до премьеры балет передали дирижеру С. Я. Рябову, который при всей своей опытности был не в силах раскрыть всю глубину симфонической партитуры Чайковского.

Когда началась непосредственная постановочная работа на сцене, дела пошли еще хуже. Рейзингер совершенно растерялся, впервые в жизни встретившись со столь новой и сложной как по содержанию, так и по форме балетной партитурой. Ища выход из положения, балетмейстер стал делать купюры, варварски выбрасывая целые музыкальные куски и бесцеремонно переставляя танцевальные номера из одного акта в другой. Чайковский, со свойственной ему скромностью и связанный договором и сроками, безропотно соглашался на все искажения своего творения, полагая, что балетмейстер в этих вопросах понимает больше, чем он. В итоге этих изменений от новаторски построенной партитуры не осталось и следа и вся музыкальная структура балета была нарушена. Перекраивание партитуры мало помогло делу, и, по свидетельству современников, в постановке того или иного танца часто принимала участие вся труппа.

Неудачи преследовали спектакль вплоть до первого представления. так, например, дирекция по материальным причинам оказалась вдруг не в состоянии сделать новые декорации и костюмы, которые пришлось переделывать или подбирать из старья; артист Ар. Гиллерт, исполнявший роль принца, был крайне беспомощен, а замены ему не было; на партию Одетты неожиданно была назначена малоопытная молодая танцовщица П. М. Карпакова, так как балерина Собошанская, намеченная на главную роль, не пожелала ее исполнять. Отказ Собошанской был вызван тем, что композитор не написал для нее в 3-м акте ни одного танцевального номера - она участвовала только в танцах невест. В связи с этим Собошанская поехала в Петербург и попросила Петипа поставить специально для нее соло на музыку Минкуса в 3-м акте «Лебединого озера». Петербургский балетмейстер охотно исполнил ее желание, но Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов недоразумение было улажено: Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса. Собошанской настолько понравилась эта музыка, что она уговорила композитора сочинить ей еще и вариацию, что также было выполнено Чайковским. Собошанская танцевала только в третьем спектакле и рассматривала написанные для нее

танцевальные номера как свою собственность, а потому на премьере, где выступала Карпакова, эти танцы не исполнялись.

Когда спектакль был уже почти готов, выяснилась необходимость включить в него русский танец, как дань патриотизму в условиях начавшейся войны между Россией и Турцией за освобождение восточных славян. Чайковский, учитывая положение, не возражал против этого и без особого труда ввел в 3-й акт русский танец.

20 февраля 1877 года «Лебединое озеро» наконец увидело свет рампы Московского Большого театра. В этот вечер, после очень длительного перерыва, зрительный зал оказался переполненным. Интерес к новому произведению охватил все слои московской интеллигенции. Отношение к спектаклю было самое различное. Музыкальные критики, в большинстве своем подошедшие к оценке постановки с обычными мерилami тогдашних требований к балетной музыке, дружно отвергли произведение Чайковского. Они находили, что музыка «монотонна, скучновата», обнаруживает «бедность творческой фантазии и... однообразие тем и мелодий»¹, называли балет Чайковского сбором «невероятных диссонансов, бесцветных, невозможных мотивов», словом, «музыкальной какофонией»². Особенно отрицательно отнеслись к балету петербургские критики, представители «балетно-консервативного союза», которые в не терпящем возражений тоне «знатоков» поспешили похоронить произведение Чайковского, смело, объявив о его полном провале.

Передовые критики и друзья композитора отнеслись к спектаклю более доброжелательно, но одновременно как бы извинялись перед читателями за свое мнение. Так, например, Н. Д. Кашкин писал, что «Лебединое озеро» имело успех хотя, не особенно блестящий, но значительный»³. Г. А. Ларош, делая ряд замечаний композитору, вместе с тем признавал, что «по музыке «Лебединое озеро» - лучший балет»⁴, который он когда-либо слышал. Танеев ограничился частным письмом, в котором сообщал Чайковскому, что его знакомым «очень понравилась» музыка «Лебединого озера». Балетные артисты честно признавались в своей неспособности хореографически раскрыть новое произведение. Режиссер московской балетной труппы Д. И. Мухин писал, что «музыка для танцев не особенно удобна, скорее походит на прекрасную симфонию».

Танцевальное воплощение балета не удалось. Рейзингер и здесь широко применил свои «новые методы» разрешения танцев. Критика сетовала на балетмейстера за его «замечательное умение вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения» и указывала, что «кордебалет толпится себе на одном и том же месте, махая руками, как ветряная мельница крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены»⁴. Однако всецело обвинять Рейзингера в неудаче спектакля не приходилось. В те годы балетные

¹ «Современные известия», 1877, 26 февраля.

² «Суфлер», 1880, 27 января.

³ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., Музгиз, 1954, стр. 119.

⁴ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, часть 1. М., Музиздат, 1922, стр. 167.

деятели, воспитанные на музыке второстепенных композиторов, не были в состоянии разрешить столь сложной задачи, как хореографическое воплощение симфонической музыки Чайковского. Когда спустя почти двадцать лет Петипа с его огромным опытом и исключительной танцевальной фантазией взялся за этот балет, то и его постановка первого акта оказалась столь же оторванной от музыки Чайковского, как и в первой редакции. Правильно разрешить «Лебединое озеро» мог только балетмейстер, профессионально знающий музыку, и при этом только русский балетмейстер, так как этот спектакль был насквозь проникнут русским мирозерцанием.

Однако, несмотря на отзывы официальной критики, решительное слово было за широким зрителем, за теми представителями разночинной русской интеллигенции, которые в день первого представления «Лебединого озера» переполнили зал Большого театра. Мнение этого зрителя, горячо принявшего новый балет, разошлось с оценкой «специалистов». Это обстоятельство, по-видимому, приводило в недоумение и даже раздражало часть критиков. В саркастических фразах: «Если судить по количеству вызовов, которыми публика приветствовала композитора, то, пожалуй, можно сказать, что балет его имел успех», «Композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста»-звучали ноты явного недовольства.

Признание «Лебединого озера» пошло снизу, от зрителя, а не от специалистов и знатоков. Подобное явление было вполне закономерным. Широкие круги русской интеллигенции подошли к балету просто и естественно, без всяких догматических шаблонов. В чарующей музыке Чайковского они слышали что-то родное, близкое, понятное, волнующее каждого человека. В «Лебедином озере» они увидели «протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет»¹. По словам Стасова, именно этот протест и является демократической идеологией искусства 60-70-х годов.

Полностью разделяя взгляд Гоголя, утверждавшего, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа»³, зритель под немецкой внешностью фабулы «Лебединого озера» ясно различал его русскую сущность и понимал и разделял чувства, волновавшие Чайковского при написании им своего произведения.

Иноземный сюжет был рассказан композитором русским языком - мистическая фантастика немецкого романтизма уступила здесь место русской реалистической сказочности. Рыцарский быт средневековья не только не идеализировался, а, наоборот, сводился с того пьедестала, на который возвели его когда-то романтики. Одегта стремилась снова стать девушкой, а не звала принца в оторванный от жизни мир призрачной мечты, как это делала в свое время Тальони. Несмотря на фантастичность образа героини, она, как и Одиллия и Злой Гений, была музыкально охарактеризована как живой, реальный человек. Это отличало ее от фантастических образов периода романтического балета.

¹ История СССР, т. II, под ред. М. В. Нечкиной. М., Госполитиздат, 1949,

Но, кроме этого, в музыке балета было то самое главное, что за предыдущие годы совершенно исчезло из произведений этого жанра, а именно - глубокая идея.

Чайковский никогда не был крупным общественным деятелем. Воспитанный с детства в строгих правилах дворянской морали, закрепленных впоследствии пребыванием в училище правоведения - одном из самых привилегированных учебных заведений России,- он был очень далек от политики. Но всю свою жизнь всем существом он ненавидел зло, несправедливость и угнетение, твердо веря в конечную победу добра. Окончив консерваторию и став профессиональным композитором, Чайковский оказался в окружении демократической интеллигенции, которая остро переживала и горячо обсуждала наступившую в 70-х годах реакцию. Кругом царил произвол, прикрытый законностью, свирепствовали жестокие расправы с людьми, казни и ссылки, гибло все прогрессивное и передовое. Чайковский, со свойственной ему впечатлительностью, болезненно переживал все то зло, которое творилось вокруг него, и его мысли и чаяния выражались в его произведениях. Художественный гений композитора отразил в «Лебедином озере» чувства, близкие тогда всем передовым русским людям. В конце балета разражалась жестокая буря, герои гибли, но затем наступал покой, ночь сменялась рассветом, и в оркестре победно звучала тема лебедей. Финал спектакля был созвучен окружающей действительности.

Свидетельством успеха «Лебединого озера» было издание и быстрая распродажа клавира спектакля. Это был первый увидевший свет балетный клавир русского композитора.

Об успехе балета говорит и его сравнительно долгая по тому времени сценическая жизнь. Несмотря на неудачное хореографическое разрешение, «Лебединое озеро» семь лет сохранялось в московском репертуаре и выдержало 32 представления и две новые постановки, в то время как другие спектакли не шли более 18 раз. Музыка балета вскоре после его постановки прочно вошла в концертный репертуар, чему во многом содействовал Н. Г. Рубинштейн, едва ли не единственный крупнейший музыкант, сразу и безоговорочно принявший произведение Чайковского.

Хотя «Лебединое озеро» не было сразу понято и оценено по достоинству специалистами и не нашло соответствующего хореографического воплощения, его появление означало открытие новой страницы в истории развития не только русского, но и мирового балета. Постановка этого спектакля неизбежно должна была повлечь за собой полный пересмотр принципов подхода к разрешению балетного спектакля. Музыка перестала быть лишь аккомпанементом танцев, она становилась не только равноправным, но и ведущим компонентом хореографического произведения, зачастую принимая на себя выражение основной идеи балета. Благодаря этому пантомима как главная разъяснительница содержания произведения отходила на второй план и предоставляла большие возможности танцу, ставя перед ним новые задачи.

Главные танцевальные партии Одетты и Одиллии исполняли П. М. Карпакова и А. И. Собошанская. Это была последняя роль Собошанской: через

год после этого она была неожиданно уволена на шестнадцатом году службы. Собошанская продолжала жить в Москве, занимаясь частной педагогической практикой. У нее учились многие артисты балета Большого театра.

Карпакова после увольнения Собошанской заняла ее место. Она была слабой исполнительницей, но обладала красивой внешностью и большим обаянием. Кроме того, Карпакова отличалась исключительной памятью и способностью запоминать любой танец с одной репетиции.

«Лебединое озеро» появилось в годы реакции, когда свободная мысль вынуждена была уйти в подполье. Многие деятели искусства стали отказываться от социальных и общественных тем, волновавших передовые круги общества.

Среди тех, кто продолжал ожесточенную борьбу за прогрессивное содержание национального реалистического искусства, были русские композиторы. Чайковский отрицал музыку, состоящую из бесцельной игры в звуки, и ратовал за правдивость воспроизведения чувств и настроений. Мусоргский признавал лишь ту музыку, в которой были жизненная правда, искренность и смелость мысли. Столь активная деятельность русских композиторов в годы реакции во многом объяснялась тем, что правительственные верхи не считали музыку способной выражать передовые идеи. Опасным они находили только слово, поэтому все свое внимание уделяли оперным произведениям, которые, прежде чем попасть на сцену, должны были пройти через бесчисленные цензурные рогатки. В связи с этим национальные оперы часто подвергались искажениям или даже запретам. В частности, произведения Римского-Корсакова почти не ставились на императорской сцене.

В этой борьбе композиторы всегда находили полную поддержку у русских оперных артистов, которые, пользуясь своим бенефисным правом¹, всемерно содействовали появлению на казенной сцене новых русских опер.

Что же касается деятельности в этом направлении артистов балета, то здесь дело значительно тормозилось сложностью общего положения в танцевальном искусстве.

Вслед за «Лебединым озером» Рейзингер поставил в Москве только один балет и навсегда покинул Россию.

В Москву после его отъезда был приглашен датский балетмейстер Иосиф Петер Гансен (1842-1907). Он был профессионально грамотен и хорошо чувствовал музыку, но не обладал богатой фантазией. Гансен сразу обратил внимание на «Лебединое озеро», поразившее его своими музыкальными достоинствами. Для своего первого бенефиса он выбрал именно этот балет. Серьезно изучив музыку спектакля, восстановив многочисленные сокращения, балетмейстер в январе 1880 года показал Москве «Лебединое озеро» в новой редакции. Несмотря на то что эта постановка была несравнимо лучше первой, что отметила вся критика, балет Чайковского и на этот раз не получил должного сценического воплощения.

¹ Бенефис давал право бенефицианту ставить любой спектакль и приглашать любых исполнителей.

В том же году Гансеном был поставлен одноактный балет «Летний праздник» на современную спортивную тему. Но малая заинтересованность русского зрителя спортом была причиной слабого успеха и этого спектакля.

В 1881 году газеты сообщили, что А. Рубинштейн написал для Гансена балет «Виноградная лоза», который предполагается поставить в Большом театре. Привлечение к постановке серьезного композитора продолжало начатую Чайковским борьбу за полноценную балетную музыку. Однако этот спектакль так и не увидел света, потому что петербургская дирекция в тот период уже лелеяла мечту об упразднении балета в Москве.

Через год Гансен впервые в России показал Москве «Коппелию» Л. Делиба, поставленную еще в 1870 году Сен-Леоном в Париже через несколько месяцев после его окончательного отъезда из России. «Коппелия» в постановке 1870 года, несмотря на ряд удачно разрешенных танцев, была типичным сен-леоновским спектаклем. Развитие сюжета оканчивалось во втором акте, куда был включен ничем не оправданный единственный, почему-то испанский танец на пальцах. Представлял интерес массовый танец «Война», где одна группа исполнительниц была увенчана пернатыми шлемами германских Валькирий, а другая - красными фригийскими колпаками времен французской революции. Этот танец явился отражением надвигавшегося франко-прусского военного столкновения и тоже не был связан с действием. В «Коппелии» Сен-Леон превзошел себя в угождении развлекавшемуся капиталистическому зрителю Парижа, оставив в балете лишь трех мужчин-Коппелиуса, Бургомистра и Владетельного князя;

остальные роли исполнялись танцовщицами, переодетыми в мужские костюмы (травести). Но все эти безвкусные выдумки Сен-Леона искупались музыкой Делиба. Это был плохой балет с хорошей музыкой.

Гансен сделал свою хореографическую редакцию балета, убрал травести, за исключением Франца (роль его исполняла воспитанница школы Никольская), и придал некоторую действенность 3-му акту. Эта редакция спектакля сохранялась долгое время. «Коппелия» была единственной постановкой Гансена, которая имела успех и со времени первого представления, подвергаясь некоторым изменениям, сделанным Петипа, не сходила со сцены русского балетного театра. Успех «Коппелии» в России стоял в тесной связи с развитием интереса к серьезной музыке в балете, начавшимся с появления «Лебединого озера».

Свою деятельность в Москве балетмейстер закончил еще одной новой редакцией «Лебединого озера». Она была показана 26 октября 1882 года. На этот раз переделки касались по преимуществу рисунка танцев и деления главной роли на две - Одетту исполняла Е. Н. Калмыкова, а Одиллию - Л. Н. Гейтен, для которой в 3-й акт был введен модный тогда технический танцевальный номер «Космополитана», весь основанный на стремительных вращениях.

Попытка Гансена прочитать музыку Чайковского и на этот раз была несовершенной.

Но несмотря на эти неудачи, московская балетная труппа в те годы была достаточно сильной, чтобы продолжать поиски новых путей, могущих вывести балет из состояния кризиса. Однако петербургская дирекция рассматривала новаторские, но нерентабельные опыты Москвы как обузу и воспользовалась дефицитностью балета в Москве, чтобы вовсе его упразднить.

В этом направлении и была составлена докладная записка министру двора.

Осуществление этого плана несколько задержалось из-за смены директоров театров. В 1881 году на этот пост был назначен И. А. Всеволожский. Это был лучший директор казенных театров за все время их существования. Разносторонне образованный, обладавший тонким вкусом, Всеволожский любил искусство и интересовался им. Начав свою служебную карьеру на дипломатическом поприще, он имел возможность всесторонне ознакомиться с зарубежным театром и составить о нем свое мнение. Принадлежа к наиболее образованным кругам дворянской интеллигенции, он был богато одаренным человеком и, как дилетант, свободно владел кистью, недурно писал стихи, играл на рояле и постоянно участвовал в любительских великосветских спектаклях. Все это значительно возвышало Всеволожского над его предшественниками. Однако по своим политическим взглядам он был убежденным консерватором, сторонником всемерного укрепления самодержавия.

Деятельность Всеволожского как директора казенных театров по сравнению с деятельностью прежних директоров носила прогрессивный характер. Немаловажную роль в этом играла его принципиальность в вопросах искусства. Всеволожский был эстетом, преклонявшимся перед французским искусством, но одновременно он высоко ценил и русскую художественную культуру. «Вы именно русский талант - настоящий - не дутый», - писал он Чайковскому. Он назначил начальником репертуара Малого театра и директором театрального училища А. Н. Островского и способствовал постановке его пьес, хотя и говорил, что от них «пахнет щами»; зная, что «верхи» не одобряют творчества композиторов «Могучей кучки», допускал на сцену их оперы. В 1922 году академик Асафьев писал:

«Будем надеяться... что личность и деятельность-блестящая-Всеволожского как Директора Императорских театров, получит, наконец, должную историческую оценку и что... в исчерпывающем... исследовании найдет свое верное освещение та красивая позиция, которую по отношению к Чайковскому занимал Всеволожский, и то несомненно благотворное влияние, которое он, благодаря своему жизненному такту и чутью художника... оказал на композитора».

В 1882 году в Министерстве двора снова возник вопрос об упразднении московской балетной труппы, но попытка обойти в этом деле нового директора не удалась, и проект ликвидации балета в Москве попал в его руки.

Всеволожский был принципиально против этого проекта и немедленно направил в Москву из Петербурга балетмейстеров М. Петипа и Л. Иванова для ознакомления с положением дел на месте. Всеволожский и оба балетмейстера

прекрасно понимали, что упразднить балетную труппу, где все зависит от преемственности, гораздо легче, чем создать ее вновь, и всячески желали спасти балет Большого театра. Для этого надо было изыскать достаточно убедительные доводы, которые дали бы балету в Москве возможность пережить тяжелое для него время. В соответствии с этими соображениями и была составлена докладная записка Петипа и Иванова директору театров. В ней указывалось на нецелесообразность упразднения балетной труппы в музыкальном театре, где артисты балета все равно необходимы для проведения оперных спектаклей, а потому предлагалось лишь сократить ее состав. Такой выход из положения предоставлял возможность Большому театру изредка давать балеты. Ставить их можно было без особых издержек, перебрасывая в Москву сошедшие с петербургской сцены спектакли. Для поднятия интереса к этим балетным постановкам предполагалось направлять в Москву артистов и балетмейстеров-гастролеров из столицы. Балетные спектакли в свою очередь должны были дать дни отдыха, необходимые оперной труппе.

Директор театров поддержал мнение Петипа и Иванова, и 20 апреля 1883 года царь подписал указ о «реформе» московской балетной труппы. Во исполнение этого указа 92 артиста балета Большого театра были уволены на пенсию, 18 человек переведены в Петербург. Состав московской балетной труппы был сведен к 120 исполнителям вместо прежних 225. Самым печальным было то, что в число сокращенных попали наиболее прогрессивные деятели труппы, носители ее демократических традиций¹.

«Реформа» 1883 года почти полностью уничтожила самостоятельность балета в Москве и превратила его в филиал петербургской труппы, но преемственность была сохранена, и в этом большая заслуга Всеволожского, Петипа и Иванова. «Реформа» сплотила оставшихся в театре артистов балета и укрепила их решимость вести борьбу за свою художественную самостоятельность. Так, например, ведущая московская танцовщица Л. И. Гейтен и крупнейший артист русского балета В. Ф. Гельцер, которым был предложен перевод в петербургскую труппу на более выгодные условия, отказались от этой «чести» и не пожелали покинуть своих товарищей в бедственном положении.

К счастью, по неизвестным причинам «реформа»¹ не коснулась Московской балетной школы: она продолжала функционировать как и раньше. Ежегодно из стен училища выпускались молодые артисты балета, автоматически зачислявшиеся в труппу. Система преподавания, выработанная десятилетиями, была на должной высоте, школа обладала хорошими педагогами, которые заботливо воспитывали молодые кадры.

В 1872 году из Петербурга в Москву была переведена Мария Петровна Станиславская (1852-1921). Окончив Петербургскую балетную школу в 1871 году, она с успехом дебютировала в Петербурге в балете «Пери», но не пожелала оставаться в составе петербургской труппы, выхлопотав командировку в Москву, где рассчитывала найти для себя более широкое поле

¹ Видимо, Министерство двора, проводя «реформу» московской балетной труппы, руководствовалось не только соображениями экономии, но и политическими соображениями.

деятельности. Дебютировав в Большом театре в 1878 году, она навсегда осталась в московской труппе. Особенно плодотворной была ее работа в школе, где она долгое время преподавала как в женских, так и в мужских классах, воспитав целый ряд выдающихся артистов.

Немаловажную роль в развитии русской системы хореографического образования в те годы сыграли И. Д. Никитин (1844-?) и **Н. Ф. Манохин** (1855-1915).

К концу 70-х годов хореографическое образование в Москве оказалось всецело в руках русских педагогов.

В эти годы интерес к балету в Петербурге стал так же, как и в Москве, быстро падать. Последней победой Петипа была постановка балета «Зорайя» в 1881 году, где он снова блеснул своими глубокими знаниями испанского народного танца. Спектакль имел большой успех, но постановки такого рода вскоре прекратились. Императорскому балету надлежало перестроиться и отныне служить лишь укреплению самодержавия.

В 1882 году репертуар балета не обновлялся, и последующие три года дали только две новые постановки, из которых «Коппелия» была лишь вариантом спектакля, уже шедшего в Москве. Второй новый балет - «Кипрская статуя» - явился откликом на шумевшую авантюру двух дельцов, претендовавших на кипрский престол. Сюжет спектакля и попытка обновить музыку в балете были неудачными. Эта постановка завершала второй период деятельности Петипа.

Монополия Пуни и Минкуса в театре подходила к концу, и дирекция стала искать новых композиторов для своих постановок. Выбор Всеволожского пал на великосветского композитора-дилетанта князя Трубецкого, знакомого ему по Парижу, где русский князь содержал довольно известный балльный оркестр, исполнявший его произведения. Этот опыт не оживил интереса к балету - зрительный зал продолжал пустовать. В театр собирались только петербургские балетоманы. Угождая их вкусам, Петипа стремился создавать такие спектакли, в которых были бы заняты сразу все любимцы завсегдатаев балета. Богатая танцевальная фантазия балетмейстера помогала ему изобретать бесчисленное количество блестящих вариаций, которые никогда не повторялись и всегда радовали глаз простотой и совершенством своего построения. Зато содержание балетов того времени было сведено на нет. Балетоманов занимала только техника танца; здесь они считали себя великими знатоками.

Увлечение формой было причиной того, что балетные спектакли перестали интересовать даже реакционную дворянскую интеллигенцию. В эти годы балет окончательно оторвался не только от народа, но и от правящих кругов и стал никому не нужен, за исключением самого узкого круга балетоманов и придворной аристократии, рассматривавших посещение театра как некую обязательную повинность придворной службы.

Подобное равнодушие к хореографическому искусству объяснялось тем, что руководители балета не учитывали изменений, произошедших в жизни общества за двадцать с лишним лет с момента отмены крепостного права. За

это время выросло целое поколение людей, вкусы и понятия которых резко отличались от вкусов дореформенных зрителей. Новые посетители театров требовали своего, более демократического, массового, простого, яркого и доходчивого искусства.

Человеком, верно понявшим устремления новых зрителей, был М. В. Лентовский (1843-1906)-один из талантливейших русских театральных предпринимателей. Воспитанник Щепкина, затем неудачный актер Малого театра, он, наконец, нашел себя как выдающийся антрепренер и театральный организатор. Человек небывало широкого, чисто русского размаха, Лентовский умел вдумчиво изучать вкусы публики и отвечать на ее запросы. К. С. Станиславский, вспоминая о спектаклях Лентовского в Москве, писал: «Вся Москва и приезжающие иностранцы посещали знаменитый сад... Семейная публика, простой народ, аристократы... деловые люди-все по вечерам бежали в «Эрмитаж». Не знаящий границ своим творческим фантазиям, Лентовский то разорялся, то наживал сотни тысяч рублей за один сезон. Особенно удавались ему феерии. В них получали сценическое воплощение и фантастические романы Жюль Верна, и реальные события русской действительности вроде взятия Плевны. Не жалея средств, Лентовский собирал в свою антрепризу замечательных исполнителей, разыскивая их по всему свету, и тратил огромные деньги на оформление спектаклей, поражавших зрителя роскошью и многочисленностью участников. Его правилом было никогда не повторяться и смело рисковать.

В 1885 году, открыв в Петербурге свой сезон в летнем саду «Кинь грусть», Лентовский показал ангажированную им балерину Вирджинию Цукки, яркую представительницу только что появившейся итальянской школы в балете. Эта школа вначале отличалась выразительной пантомимой и блестящей техникой. Однако впоследствии итальянцы сосредоточили все свое внимание лишь на технике, которую они довели до невиданных пределов, и стали абсолютно пренебрегать и выразительностью, и актерскими задачами. Первое же выступление танцовщицы возбудило такой необычайный интерес к ее искусству, который не наблюдался в Петербурге со времен гастролей знаменитой Тальони.

Вирджиния Цукки (1847-1930) родилась в Парме и получила хореографическое образование в Милане - сперва у Гюсса, а затем у Блазиса. По окончании школы она некоторое время работала в кордебалете во Флоренции и дебютировала как балерина в Падуе, после чего ее слава стала быстро расти. С успехом выступив в главных городах Италии, Цукки затем с не меньшим блеском гастролировала в крупных городах Европы и в 1885 году по приглашению Лентовского прибыла в Петербург. Первое выступление Цукки состоялось в феерии «Путешествие на луну», созданной на основе романа Жюль Верна. Танцы в спектакле были поставлены балетмейстером Гансеном, перешедшим из Большого театра на работу к Лентовскому. Интерес к балерине охватил весь Петербург. Последующие спектакли с ее участием шли с аншлагом. Самые широкие круги петербургского общества добивались возможности взглянуть на танцовщицу. Великосветская знать, забыв о своей

чопорности, стремилась попасть в такое «вульгарное» место, как летний сад «Кинь грусть». Даже некоторые члены императорской фамилии, соблюдая строжайшее инкогнито и переодевшись в штатское платье, тайком посещали спектакли антрепризы Лентовского. Шумиха, поднятая вокруг Цукки, наконец дошла до царского окружения, вызвав большое любопытство к новой знаменитости. Цукки получила приглашение участвовать в спектакле летнего театра гвардейского корпуса в Красном Селе. Здесь ее успех был столь же ослепительным. После этого выступления с балериной был заключен контракт на ряд спектаклей в Мариинском театре.

Цукки дебютировала в театре в ноябре 1885 года при переполненном зале в балете «Дочь фараона». Это выступление знаменовало собой начало блистательного, хотя и кратковременного, вторжения итальянских балерин на русскую балетную сцену. Причина головокружительных успехов Цукки крылась в необычайном даровании самой танцовщицы, а отнюдь не в преимуществах итальянской школы в балете перед русской. Талант Цукки был столь многогранен, что каждый находил в нем то, что считал наиболее важным и интересным в балете. Петербургские рецензенты во главе с идеологом балетоманов начальником горного департамента К. А. Скальковским восхищались техникой танцовщицы и ее манерой исполнения танцев, утверждая, что «в труппе не было даже танцовщика, который мог бы поддерживать артистку, в разных тур-де-форсах» и что в Цукки «более поэзии, чем в половине современных итальянских поэтов, взятых вместе»¹. Москва особенно ценила в ней ее редкое актерское дарование. К. С. Станиславский считал Цукки великой артисткой ;и указывал, что она «была прежде всего драматической артисткой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте»². Его поражал ее вкус в выборе творческих задач и наивная, детская вера во все то, что она делала на сцене. Удивляла Станиславского и та ненапряженность мышц в моменты сильного душевного подъема как в драматических сценах, так и в танце, которой отличалась танцовщица.

Секрет успеха Цукки заключался именно в том, что она, как ученица Блазиса, не признавала бессмысленного танца ради танца, а использовала свою блестящую танцевальную и актерскую технику для создания хореографического образа и для раскрытия содержания произведения. Отсюда тяготение танцовщицы к классическому балетному репертуару, где надо было не только демонстрировать технику, но и воплощать яркие, проникновенные характеры. Работая над балетом, Цукки определяла основную линию роли и четко выдерживала ее до конца спектакля. Она не терпела бессмыслицы и подчиняла все логике действия. Один из современников балерины отмечал, что в последнем акте «Эсмеральды», где она исполняла главную роль, после появления воскресшего Феба в финале балета «Цукки не пускалась, как рутинные балерины, в пляс, забывая о всей прошедшей сцене. Нет, хотя в глазах ее видна была радость, но положение корпуса, выражение лица показывало, что это женщина, которая вынесла страшную пытку, и неизвестно,

¹ К. А. Скальковский. В театральном мире. СПб., изд. А. Суворина, 1899, стр. 123-124.

² К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 90.

оправится ли еще». Помогая молодой танцовщице в работе над ролью Лизы в балете «Тщетная предосторожность», Цукки требовала, чтобы та могла ей объяснить: почему она вышла на сцену в 1-ом акте, какие мысли вызвало у нее то или иное движение классического танца и т. п. Следуя заветам Блазиса, Цукки с большим вниманием изучала народные пляски и с одинаковым совершенством исполняла и классические и народно-характерные танцы. Творческая сущность танцовщицы и ее взгляды на задачи балета были понятны и близки русскому зрителю.

В течение последующих пятнадцати лет в Петербурге и в Москве выступало более 25 первоклассных итальянских балерин, но, однако, ни одна из них (за исключением Леняни) не пользовалась и половиной того успеха, который выпал на долю Цукки, так как никто из выступавших не обладал ее блестящим самобытным талантом.

Одновременно с Цукки в саду «Аркадия» у Лентовского появился итальянский танцовщик Энрико Чекетти (1850-1928). Он родился в Генуе, в семье артистов балета, и учился во флорентийской балетной школе под руководством Д. Лепри - одного из лучших учеников Блазиса. В качестве танцовщика Чекетти дебютировал во Флоренции в 1868 году, после чего выступил в 1870 году в Милане в театре «Ла Скала», но не был принят в труппу. Затем Чекетти танцевал на многих европейских сценах и в 1874 году впервые выступил в Петербурге в летних садах. В сезоне 1881/82 года он служил в Московском Большом театре, но успеха не имел. После этого он возвратился в Италию и в течение нескольких лет усиленно занимался в балетной школе «Ла Скала». В результате этих занятий он удачно дебютировал на сцене миланского балетного театра и в 1885 году занял положение первого танцовщика. В 1886 году Чекетти снова приехал в Петербург и выступал у Лентовского. Большой успех танцовщика, поразившего зрителя еще невиданной ранее техникой мужского классического танца, был причиной приглашения его в 1887 году на службу в Мариинский театр. Благодаря занятиям с Лепри Чекетти в свое время усвоил лучшие установки итальянской школы в балете, чем, как и Цукки, выгодно отличался от своих более молодых соотечественников. Вместе с тем в смелом до дерзости классическом танце Чекетти всегда главенствовали актерские задачи и стремление создать образ. Вдобавок Чекетти был выдающимся актером пантомимы. Это удерживало его как от крайности превратить свой танец в искусство гротеска, так и от соблазна стать идеальной танцевальной машиной.

Стремясь разгадать причину успеха антреприз Лентовского, Всеволожский пришел к ошибочному выводу, что она кроется в самой форме спектакля. (На самом же деле секрет успеха Лентовского заключался в широкой демократичности содержания постановок.) Это заставило его думать, что феерия призвана поддержать падающий императорский балет. В 1886 году в Мариинском театре был поставлен балет-феерия «Волшебные пилюли» с музыкой Минкуса, но спектакль провалился, так как на императорской сцене он сразу приобрел черты той академической сухости, которая никак не сочеталась с наивностью его содержания.

Однако теперь, при наличии итальянских танцовщиц-виртуозок, неудачи по созданию нового репертуара не отражались на сборах. Балетные спектакли обычно шли при полном зрительном зале. Петербургский зритель вполне удовлетворялся увеличением количества фуэте и нагромождением акробатических трюков, не замечая оскудения актерского мастерства исполнительниц, бледности создаваемых ими образов и отсутствия выразительности в их танце.

Выдающийся успех техницизма, принесенного на русскую балетную сцену итальянскими виртуозами, не мог не беспокоить ведущих деятелей русского балета. Особенно затруднительным было положение Петипа, возглавлявшего петербургскую балетную труппу. Перед ним лежали два пути: либо отказаться от всего того, во что он верил, и перейти на простую при его танцевальной фантазии работу по созданию замысловатых вариаций для приезжих балерин, либо навсегда покинуть балет. Будучи глубоко принципиальным человеком, Петипа в отличие от Сен-Леона не был в состоянии торговать своим искусством и изменять своим идеалам, а потому он стал думать об отставке. Однако дирекция смотрела на это отрицательно-балетмейстеру пришлось отказаться от своего намерения и временно обречь себя на бездействие. В сложившихся обстоятельствах его деятельность в Петербурге сводилась к одной новой постановке в год и к возобновлению какого-либо одного старого балета. В выборе спектаклей, обычно шедших уже в бенефисы ведущих артистов труппы, сказывалась скрытая борьба петербургских деятелей балета за содержательность сюжета: бенефицианты, как правило, показывали в свои бенефисы лучшие постановки прошлого. В принципиальной позиции, занятой в эти годы Петипа, в упорном отказе ставить акробатические танцевальные номера, в борьбе за строгие формы классического танца была его величайшая заслуга перед русским балетом.

Балетная молодежь несколько иначе относилась к итальянским исполнительницам. Она с любопытством наблюдала их технические нововведения и постепенно приходила к заключению, что в этом нет ничего особенно удивительного и всего этого можно свободно достигнуть. Некоторые даже пробовали исполнять отдельные «фокусы» итальянок, несмотря на то, что были лишены возможности ближе познакомиться с их приемами работы: итальянские балерины в отличие от Тальони и Эльслер тщательно охраняли секреты своего искусства, занимаясь в классе при закрытых дверях и не допуская к себе ни одного русского артиста балета.

Говоря о влиянии итальянской школы танца на русское балетное искусство, Н. Легат отмечал: «Мы охотно признавали их техническое превосходство и немедленно приступали к тому, чтобы сперва подражать им, заимствовать у них, а затем превзойти их технику».

Русские переняли у итальянок и новый балетный костюм, обеспечивавший максимальную свободу движений. Появился открытый лиф на бретельках и твердые проклеенные танцевальные туфли, очень удобные для исполнения виртуозных танцев, но уродующие ступни и лишаящие их выразительности.

Всеволожский сознавал всю сложность создающегося положения и после неудачи балета «Волшебные пиллюли» решил обратить особое внимание на музыкальную сторону спектаклей путем привлечения русских профессиональных композиторов к написанию балетных партитур. Сделать это было не так легко ввиду того, что предубеждение большинства ведущих композиторов против балета не было еще изжито.

Для начала его выбор пал на одного из учеников Чайковского - М. М. Иванова. Ему была заказана музыка для балета «Весталка» (по сценарию С. Худекова), постановку которого поручили М. Петипа.

17 февраля 1888 года состоялось первое представление нового балета. После «Лебединого озера» это была несомненная удача в начавшейся планомерной борьбе за полноценную балетную музыку. Несмотря на то что Иванов не отличался особенно ярким талантом и его партитура не обладала должной эмоциональностью и глубиной, сам факт подхода к разрешению музыкальной части спектакля в принципах симфонизма был достаточно знаменателен. О своевременности этого явления свидетельствовала и та полемика, которая разгорелась в прессе вокруг «Весталки». Балетоманы считали подобную музыку никуда не годной для балета, музыканты же находили, что она слишком хороша для него. Первые категорически возражали против симфонической программной музыки в балете, в то время как вторые утверждали, что «ни один уважающий искусство композитор» иначе писать не станет. Один этот спор уже свидетельствовал о несомненном интересе, вызванном спектаклем, и о прогрессивной роли постановки в истории развития русского балета.

Несомненная победа, одержанная «Весталкой», побудила Всеволожского приступить к осуществлению его давнего замысла - созданию грандиозного балета-феерии, способного показать всему миру могущество самодержавия и неограниченные возможности русского императорского балета. Танцевальную часть он решил поручить Петипа, для написания музыки был выбран П. И. Чайковский, а создание либретто и эскизов костюмов, принцип разрешения которых в балете пора было реформировать, Всеволожский взял на себя.

В свое время расстроенный неудачей с «Лебединым озером» Чайковский твердо решил никогда больше не браться за сочинение музыки для балета. Но на этот раз композитор вдруг охотно согласился на предложение Всеволожского. Такое неожиданное изменение решения Чайковского не было случайным. После серьезных сомнений в своих возможностях писать балетную музыку, возникших у композитора вслед за первым представлением «Лебединого озера», он не мог не обратить внимание на то, что к его произведению постоянно возвращаются. Дважды, и не без успеха, брался за него прибывший в Москву балетмейстер Гансен. В 1886 году вспомнил о «Лебедином озере» Всеволожский. Он в виде пробы порекомендовал поставить один акт балета в театре войск гвардии в Красном Селе во время летнего лагерного сбора. Однако по ряду причин осуществить это намерение не удалось.

В 1888 году, за несколько месяцев до получения предложения дирекции театров, Чайковский посетил Чехословакию и дал ряд концертов в Праге, прошедших с исключительным успехом. 21 февраля 1888 года пражская музыкальная общественность и артисты оперного театра чествовали русского композитора. В заключение этого торжества балетная труппа театра исполнила с некоторыми изменениями 2-й акт «Лебединого озера» в постановке балетмейстера и танцовщика Августина Бергера. Одетту танцевала Джульетта Пальтриньери-Бергер, принца - сам Бергер, а роль его друга исполняла травести-танцовщица Мария Циглерова¹. Кроме того, был занят весь кордебалет и солисты балетной труппы. Успех 2-го акта «Лебединого озера» в Праге был настолько значительным, что этот акт пришлось повторять еще восемь раз как добавление к симфоническим концертам и оперным представлениям. Постановка в Чехословакии его балета и бес-спорный успех произведения заставили Чайковского пересмотреть вопрос о своих творческих возможностях в отношении балетной музыки. Наконец, личные отношения с Всеволожским (Чайковский был его однокашником) окончательно убедили композитора принять предложение о написании балета.

Желая с самого начала достигнуть полной договоренности по всем вопросам, касающимся создания нового спектакля, Всеволожский в процессе работы над постановкой стал периодически созывать у себя совещания, на которых присутствовали Чайковский, Петипа и он сам. Подобный метод работы над спектаклем был тогда новостью и не замедлил дать самые положительные результаты. На этих заседаниях было принято либретто балета-феерии, написанное Всеволожским и названное «Спящей красавицей».

В создании балета получил развитие новый принцип работы балетмейстера с композитором. При постановке «Весталки» Петипа ограничивался лишь передачей М. Иванову некоторых своих пожеланий, касавшихся музыки, а в данном случае ему пришлось написать подробный план всего балета, который потребовал от него Чайковский. Способность Петипа мысленно «видеть» танец и «слышать» его музыку до момента их реального воплощения дала ему возможность подготовить для композитора исчерпывающий балетмейстерско-режиссерский сценарий построения спектакля. В нем были обозначены не только продолжительность танца в тактах, его метрический размер, но и его содержание, а иногда и пожелания в отношении музыкальной окраски номеров. Казалось бы, что подобное ограничение свободы композитора должно было бы его стеснять, но на самом деле это только помогло Чайковскому, который вообще любил писать музыку «по заказу».

Приступая к сочинению танцевальных ансамблей нового балета, Петипа пользовался миниатюрными фигурками, вырезанными из картона и изображавшими танцовщиков и танцовщиц. Отыскивая наиболее удачное разрешение того или иного массового танца, он расставлял эти фигурки на

¹ Любопытно, что принц в пражской постановке носил чешское имя Ярослава, а его друг - Зданека. Являлось ли это данью чешскому национальному чувству или диктовалось соображениями, что сюжет «Лебединого озера», быть может, чешского, то есть славянского происхождения, остается невыясненным.

столе, добиваясь нужного ему танцевального рисунка. Остановившись на наиболее удовлетворявшей его композиции, Петипа немедленно записывал ее, отмечая танцовщиков крестиками, а танцовщиц кружочками. Запечатлев на бумаге узловые моменты кордебалетного танца, балетмейстер тут же отмечал стрелками перестроения и переходы от одной группы к другой. Параллельно с этим Петипа тщательно изучал иконографию эпохи, в которой разворачивается действие балета, и знакомился с историческими материалами.

Всеволожский, создававший эскизы костюмов, обращал особое внимание на историческую точность, которая до него считалась совершенно неважной в балете. Того же он требовал и от Петипа в отношении танцев. Оформление спектакля и красочная гамма костюмов, по мысли Всеволожского, должны были быть тесно связаны с музыкой и служить наилучшему выражению идеи всего произведения, а не являться только демонстрацией кредитоспособности дирекции, как это было раньше.

Чайковский с небывалым увлечением взялся за сочинение балета. Через три недели после начала работы у него уже оказался готовым весь спектакль, за исключением последнего акта. После этого наступил длительный, почти пятимесячный перерыв - финальный акт не удавался композитору. Наконец он закончил и его. Подготовка к первому представлению «Спящей красавицы» близилась к концу.

Во время репетиции балета Чайковский продолжал безропотно исполнять все пожелания Петипа, добровольно работал в качестве концертмейстера и, не предъявляя никаких требований ни к балетмейстеру, ни к художнику, не позволял нарушать последовательности своей партитуры, ссылаясь на сценарий. То, что по мягкости своего характера не смог делать композитор, сделала его музыка. Гениальная партитура балета подчинила себе и создателя танцевальной части, и художника, властно влияя на их творчество. Петипа, не привыкшему работать по какому-либо сценарию, было чрезвычайно трудно ставить танцы «Спящей красавицы», несмотря на то, что все его требования в отношении размера, темпа и содержания отдельных номеров были выполнены композитором полностью. Столкнувшись с музыкой феи Сирени, характеризующей этот образ, балетмейстер оказался вынужденным изменить первоначально задуманный рисунок танца этого персонажа и, следуя за музыкой, ввести в танцевальную партию феи соответствующую единую тему движения. Чайковский толкал балетмейстера на путь создания симфонизированного танца и музыкально-хореографических образов. Всеволожский изменял красочную гамму некоторых костюмов, стремясь достигнуть органического единства оформления и партитуры.

К самому началу 1890 года «Спящая красавица» была совершенно готова. Хореографическое разрешение спектакля еще раз показало необычайную одаренность Петипа и его неиссякаемую творческую фантазию. Исключительная стройность построения танцев и их строгая согласованность между собой усиливали впечатление от спектакля. Пролог и последний акт начинались и кончались пантомимными сценами, принимавшими в конце балета форму апофеоза. Центральная часть этих актов была посвящена

большим действенным дивертисментам: в прологе-выходе и танцам фей, а в последнем акте - выходе и танцам героев сказок Перро, приглашенных на свадьбу Авроры и Дезире. В первом акте массовый танец сменялся выходом Авроры и ее вариацией с четырьмя женихами, затем следовали действенный танец с веретеном, не уступавший лучшим созданиям Жюль Перро, вертикальная панорама вырастания леса и сцена усыпления. Во втором акте после массового танца шли вариации принца Дезире с четырьмя группами придворных дам, затем дуэтный танец принца с призраком Авроры, горизонтальная панорама и сцена пробуждения. Первоначально Петипа мыслил разрешить дивертисмент последнего акта в еще более действенной форме, заключив любовный дуэтный танец Авроры и Дезире в рамку из отдельных сцен из сказок Перро, но, по-видимому, отказался от этой мысли, не желая затягивать последнее действие. По тем же соображениям подверглась сокращению кадрили четырех частей света, уже написанная Чайковским. Это, однако, не помешало Петипа создать ряд совершенных массовых и сольных танцев единого письма. «Спящая красавица» - вершина творчества балетмейстера - до сих пор является непревзойденным образцом балетмейстерского искусства.

Партию Авроры в первом представлении исполняла итальянка Карлот-•га Брианца (1867-1930). Ее танцевальная техника по тому времени была необычайно высокой и позволяла ей без усилий преодолевать такие трудности, как восемь фуэте, что тогда было чудом виртуозности (все это шло, правда, за счет полного пренебрежения к актерскому мастерству). Несмотря на это, Брианца вполне удовлетворяла такого требовательного художника, как Чайковский. Столь, казалось бы, странное явление объяснялось довольно просто: Брианца была очень молода, танцевала «живо и весело, точно наслаждаясь собственным искусством», и переживания Авроры выражала с искренней непосредственностью своих лет.

Партию Дезире исполнял Гердт. Он был как бы рожден для этой роли. Его редкое чувство стиля и способность передать эпоху развернулись здесь во всем блеске. В финальной краткой вариации последнего акта, длившейся меньше минуты, Гердт, по свидетельству современника, давал зрителю ясное представление о веке Людовика XV. После Гердта, за исключением очень немногих артистов, уже никто не был в состоянии исполнять этот номер, и музыка его была передана танцовщице.

2 января 1890 года состоялась генеральная репетиция балета. Собственно говоря, это был закрытый спектакль, на котором присутствовал весь двор. То, что увидели «избранные» зрители, было настолько ново и так не походило на все, что им приходилось видеть в балете до этого, что они потеряли всякую ориентацию. Когда Всеволожский подвел Чайковского к Александру III, царь растерянно пожал композитору руку и нашелся сказать только: «Мило, очень мило». Эти слова глубоко оскорбили Чайковского, записавшего в своем

дневнике: «Очень мило!!!» Его Величество третировал меня очень свысока. Господь с ним»¹.

На другой день на первом представлении повторилось то же самое - зрители недоумевали, без всякой восторженности вызывали артистов, аплодировали и всем своим поведением как бы говорили: «Мило, очень мило». В зрителях боролись два начала: с одной стороны-чувство небывалого наслаждения от всего, что они видели и слышали, а с другой - полное недоумение от незнания, как им отнестись к тому совершенно новому, с чем им пришлось столкнуться. Эти противоречивые настроения с достаточной яркостью отразила печать. Лишь очень немногие критики во главе с автором «Весталки» М. Ивановым поместили в газетах восторженные отзывы о новом балете, остальные же рецензии были неопределенны и половинчаты. В них отдавалось должное таланту Чайковского и небывалой роскоши постановки, говорилось о «чудной мелодии» целого ряда музыкальных кусков, о прекрасной оркестровке балета, но одновременно указывалось на то, что в «балет не ходят слушать симфонии, здесь нужна музыка легкая, грациозная, прозрачная, а не массивная, чуть не с лейтмотивами»². Были и такие рецензенты, которые называли музыку балета «не то симфонией, не то меланхолией»³ и писали, что она скучна и непонятна. О самой постановке говорили также по-разному: некоторые считали ее «бесцельным бросанием денег» и «музеем бутафорских вещей»⁴, другие искренне восхищались декорациями и костюмами. Характерно, что борьба Всеволожского за исторически верный балетный костюм была совершенно не понята, и один из критиков, например, иронически замечал, что когда наряд оказался неудобным для танцев, то изменили танец, а не костюм. Но во всех этих критических выступлениях уже не было того ожесточенного безапелляционного осуждения, каким в свое время было встречено «Лебединое озеро».

Решающее слово в разрешении этих недоумений знатоков и критиков, как и при появлении «Лебединого озера», оставалось за широким зрителем. Ему уже в достаточной мере прискучило постоянное нагромождение ничего не выражавших, бессмысленных технических фокусов итальянских балерин-виртуозок. Хотелось чего-то другого, русского, душевного, волнующего. Посетители премьеры «Спящей красавицы» - представители великосветских кругов, балетоманы, критики - были далеки от этих чувств, поэтому встретили спектакль довольно равнодушно. Иначе реагировал рядовой зритель - он восторженно принял «Спящую красавицу», которая отвечала его чаяниям. Брат композитора - М. И. Чайковский - писал о постановке: «Успех был колоссальный, но высказывавшийся... не в бурных проявлениях восторга во время представления, а в бесконечном ряде полных сборов».

¹ Дни и годы П. И. Чайковского. М.-Л., Музгиз, 1940, стр. 482.

² М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. М., изд. П. Юрген-сона, 1902, стр. 340-341.

³ «Петербургская газета», 1890, 4 января.

⁴ М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. М., изд. П. Юрген-сона, 1902, стр. 340.

Это была крупнейшая победа русского балета и победа Чайковского и Петипа. С этого момента начался самый блестящий период деятельности маститого балетмейстера.

Появление «Спящей красавицы» знаменовало собой резкий переход русского балета от спада к расцвету. Спектакль шел при переполненном зрительном зале. Среди собравшихся можно было встретить представителей самых различных слоев городского населения. Наряду с придворной аристократией, гвардейским офицерством и балетоманами в балете снова появилась передовая интеллигенция и студенческая молодежь. В то время как первые ряды и нижние ложи с каждым разом все более и более пленялись оформлением спектакля и блеском танцев, остальная часть зрительного зала восторгалась глубиной и содержательностью музыки и прогрессивностью идеи произведения. Что же касается русской сущности музыки, то она одинаково покоряла как тех, так и других. Успех нового балета все возрастал из года в год, от спектакля к спектаклю.

Победа, одержанная авторами «Спящей красавицы», намного превзошла их ожидания. Этот спектакль не только окончательно утвердил новое место музыки в балете, не только явился торжеством строгой формы осмысленного классического танца, то есть русской школы, и был вторым после «Лебединого озера» русским балетом мирового значения, но и предопределил дальнейшее развитие отечественного танцевального искусства. Помимо этого, «Спящая красавица» была ярким примером условного реализма в балете. Обычно действующие лица в фантастических постановках выражали лишь одно какое-либо качество, а в «Спящей красавице» героини отличались многогранностью, они действовали и жили как реальные люди в рамках условного жанра хореографии. Это являлось едва ли не самым главным, так как отвечало запросам широких кругов передового зрителя. Успех спектакля восстановил веру русских деятелей балета в свои творческие возможности и в свои силы, пошатнувшуюся в период блистательной деятельности итальянских балерин, и вынудил придворно-аристо-кратического зрителя, несмотря на его преклонение перед Западом, признать русский балет лучшим в мире. Кроме того, «Спящая красавица» вернула русскому балету его прогрессивное значение и его глубокую содержательность, которые на этот раз выражались не столько в фабуле, сколько в музыкальной драматургии произведения.

Два последующих сезона не ознаменовались ничем выдающимся в балетном театре. Поиски новых балетных композиторов продолжались, но не давали желаемых результатов. Спектакли «Ненюфар» и «Шалости Амура», музыка к которым была написана И. С. Кротковым и учеником Римского-Корсакова А. А. Фридманом, успеха не имели. Чайковский в это время был занят сочинением и постановкой «Пиковой дамы» и не мог продолжать свою деятельность в балете. Однако Всеволожский уже в конце 1890 года договорился с композитором о написании им «Щелкунчика». Стремясь продолжить линию феерии, он одновременно включил в репертуар театра постановку оперы-балета И. А. Римского-Корсакова «Млада».

Еще в самом начале 70-х годов Гедеонов, назначенный на должность директора императорских театров, решил создать феерию на древне-славянский сюжет. Либретто было написано В. А. Крыловым, новое произведение получило название «Млада». Для создания музыки к этой пьесе по рекомендации В. В. Стасова Гедеонов пригласил молодых композиторов «Могучей кучки»-Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи. Во время работы, когда некоторые музыкальные номера были уже написаны, выяснилось, что постановка неосуществима, так как будет стоить более десяти тысяч рублей. Работа над спектаклем прекратилась, и музыкальное оформление «Млады» осталось незаконченным. В начале 90-х годов, уже после смерти двух участников этой коллективной работы - Бородина и Мусоргского, Римский-Корсаков извлек наброски к произведению, завершил их и исполнил в концерте. Это исполнение натолкнуло его на мысль написать на эту тему оперу-балет, что он и сделал.

Напечатав свое произведение, композитор предложил его Всеволодскому, который с радостью согласился на осуществление этой постановки, отвечавшей его замыслу - утвердить феерию и серьезную музыку на императорской балетной сцене.

В начале сезона 1891/92 года началась работа по постановке «Млады». Танцевальная часть спектакля была поручена Петипа, но внезапная серьезная болезнь балетмейстера заставила его передать работу своему помощнику Л. И. Иванову и итальянскому танцовщику Э. Чекетти.

Лев Иванович Иванов (1834-1901) был одним из крупнейших реформаторов мировой хореографии. Свое профессиональное образование он начал в Московском балетном училище, где пробыл очень недолго, после чего перешел в Петербургскую балетную школу. Здесь он сразу обратил на себя внимание своими выдающимися способностями как в области танца, так и в особенности в отношении музыки. Обладая от природы прекрасной памятью и абсолютным слухом, Иванов, кроме того, отличался исключительной музыкальностью. Его страстное увлечение музыкой в ущерб другим предметам вызывало даже недовольство школьного начальства. В 1852 году Иванов окончил школу и был зачислен в петербургскую балетную труппу танцовщиком. Он с успехом дебютировал в роли Колена в балете «Тщетная предосторожность», но это выступление не выдвинуло его на первое положение. Впрочем, неудача его не огорчала. Больше всего Иванова интересовал вопрос о способах достижения полного слияния музыки и танца в балетном спектакле. У него были некоторые мысли по этому поводу, но проверить их было возможно лишь на хорошей музыке, а поручаемые ему балеты сопровождались хотя и профессиональным, но слабым музыкальным материалом. Будучи классическим танцовщиком, Иванов с одинаковым совершенством исполнял и характерные танцы, и пантомимные роли. Начиная с 1854 года, он стал изредка появляться в ведущих партиях в балетах, но лишь в конце 60-х годов окончательно занял положение первого танцовщика.

В 1872 году Иванов получил пенсию за выслугу лет, но не был уволен из театра, а остался в труппе на «вторую» службу, так как считался очень

полезным работником. Через десять лет после этого он был назначен режиссером балетной труппы, а в 1885 году, по ходатайству Петипа, был утвержден вторым балетмейстером театра. Его балетмейстерским дебютом было возобновление «Тщетной предосторожности», которую он попытался возратить к добервалевской трактовке, сняв слащавую пасторальность, приобретенную балетом за последние годы под влиянием вкусов придворного зрителя. Затем Ивановым были поставлены одноактные балеты «Очарованный лес» и «Шалости Амура» и трехактный - «Гарлемский тюльпан». Последний спектакль осуществлялся под руководством Петипа. Ни одна из этих постановок не давала возможности Иванову показать свои из ряда вон выходящие способности; все они лишь свидетельствовали о его профессиональной подготовленности и большой добросовестности. Работа в театре не мешала Иванову продолжать серьезно изучать музыку, заниматься теорией в музыкальных классах Русского музыкального общества и регулярно посещать симфонические концерты. Изредка он сам брался за композиторство и выступал в качестве дирижера оркестра, исполнявшего его произведения.

Только в 1890 году Иванову, наконец, представился случай проверить на опыте свои соображения в отношении обогащения классического танца. Ему казалось, что каноническая форма этого танца, при всем ее совершенстве, ограничивает танцевальную выразительность и не всегда в силах передать тонкости музыкального звучания. Он был убежден, что в целях усиления этой выразительности балетмейстер, подчиняясь музыке, имеет право отходить от канона танца, не нарушая его рисунка. Все это Иванов и решил проверить в порученной ему постановке «Половецких плясок» в новой опере Бородина «Князь Игорь». В процессе работы балетмейстер смело сочетал движения классического и народно-характерного танцев на основе органического, а не механического их слияния. Успех «Половецких плясок» превзошел его ожидания. Почти вся критика единодушно отмечала необычайность и выразительность этой сцены, отдавая должное таланту постановщика.

Через пятьдесят с лишним лет артист ленинградского балета А. В. Ширяев, вспоминая этот спектакль, писал: «У нас принято думать, что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, обновил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым для старой постановки «Князя Игоря» 1890 года. Последнее я очень хорошо знаю, так как принимал в них участие, исполняя соло с луком»¹.

Получив в 1891 году задание осуществить вместе с Чекетти постановку «Млады», Иванов почему-то отнесся к работе равнодушно. (Можно предположить, что это произошло потому, что его не устраивала совместная работа с итальянским балетмейстером, смотревшим на музыку лишь как на аккомпанемент.) Это позволило доминировать в постановке «Млады» энергичному[^] и темпераментному Чекетти, совершенно неспособному понять и воплотить в танце славянский характер музыки. Римский-Корсаков с

¹ А. Ширяев. Петербургский балет. Корректурa неизданной книги. Лен. Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

раздражением писал о том, что «балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают»¹. Это заявление было несправедливым в отношении Иванова и скорее могло быть отнесено к Чекетти.

Первое представление оперы-балета состоялось 20 октября 1892 года. Великосветский петербургский зритель встретил новый спектакль сдержанно. Что же касается критики, то большая ее часть, как и обычно, обвинила постановку в чрезмерной серьезности музыки. Последующие представления ознаменовались гораздо большим успехом, и широкие массы зрителя снова оказались прогрессивнее профессиональной критики. Все же «Млада» не удержалась в репертуаре и вскоре была снята. Однако положительная роль этой постановки в борьбе за утверждение новой русской музыки в балете была чрезвычайно значительна.

Через полтора месяца после «Млады» на сцене Мариинского театра был дан спектакль, в который вошли последний балет Чайковского «Щелкунчик» и опера «Иоланта». Выбор сюжета балета состоялся не сразу. Ему предшествовало несколько встреч Чайковского с Петипа. Всеволожский на этот раз хотел создать «феерию-шутку», но был ли он инициатором в выборе темы балета, остается неизвестным. Французский вариант новеллы Гофмана, созданный Дюма-сыном для детей, в равной степени мог исходить и от Петипа.

Режиссерско-балетмейстерский план балета, разработанный Петипа по примеру «Спящей красавицы», мало удовлетворял и Чайковского и Всеволожского, называвшего балетмейстера старомодным. Директор театров на Петипа, справедливо указывая балетмейстеру, что бесчисленные вариации, сочиняемые им для очередных солисток, выдвигаемых балетоманами, «только надоедают большинству зрителей».

Чайковский на этот раз .принялся за работу нехотя и не сразу. Объяснение этому следует искать в том, что ему не было ясно, как увязать «Иоланту» со «Щелкунчиком», а главное - как определить основную идею спектакля. Лишь в процессе работы эта идея начала постепенно выявляться, и создание произведения стало меньше затруднять композитора. Заканчивая балет, который он в начале работы над ним называл «гадостью», Чайковский испытывал чувство удовлетворения.

В августе 1892 года начались репетиции балета, но они очень скоро прекратились из-за болезни Петипа. Здоровье семидесятилетнего балетмейстера ухудшалось, и постановка «Щелкунчика» была передана по его рекомендации Иванову.

Иванов любил и чувствовал музыку Чайковского. Ее глубокая эмоциональность волновала балетмейстера и будила его творческую фантазию. Он ясно отдавал себе отчет в сложности хореографического прочтения партитуры композитора, которая могла рассчитывать на успех только при условии коренного изменения подхода к танцу и его построения. Но крайне сжатые сроки, оставшиеся до выпуска спектакля, исключали возможность

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 182.

приведения в исполнение его замысла. Поэтому Иванов поставил перед собой задачу лишь наилучшим образом и наиболее точно выполнить в срок режиссерско-балетмейстерский план Петипа. Ограниченный тесными рамками подробно разработанного сценария, он не мог применить здесь свой опыт, приобретенный в постановке «Половецких плясок». Отсюда вытекали и все недочеты спектакля. Первые две картины 1-го акта определенно не удались балетмейстеру, так как в них преобладали пантомимные сцены, а режиссура была слабым местом Иванова. В последнем акте он блестяще разрешил целый ряд дивертисментных номеров и особенно удачно поставил характерные танцы. Третья картина 1-го акта-«Снежинки»- была единственной частью балета, которая предоставляла постановщику полную свободу, так как Петипа в своем сценарии охарактеризовал ее лишь двумя-тремя словами. В ней Иванов и попытался показать свои новые балетмейстерские приемы, основанные на профессиональных музыкальных знаниях.. Для него симфоническая музыка была частью самого танца, который должен был исходить из нее и толковать ее. Задача балетмейстера состояла в том, чтобы глубоко проникнуть в смысл музыки, верно определить развитие музыкальной драматургии и средствами танца донести до зрителя Основную идею произведения. Каждый балет с симфонической музыкой требовал своей особой танцевальной выразительности, и от музыкальной характеристики образов зависел подбор строго ограниченного количества индивидуальных, гармонично соединяемых друг с другом танцевальных движений и поз.

Новаторский прием балетмейстера оправдал себя. «Снежинки» имели исключительный успех. Зрители скорее почувствовали, чем поняли, что танцы этой картины знаменуют появление новой формы хореографии, выражающей содержание музыки. Публика ощущала полное слияние музыки и танца, но лишь один Иванов признавал, что им открыт новый закон хореографии, по которому каждый балет с симфонической музыкой требует своего особого танцевального рисунка.

Как зрители, так и пресса восторженно приветствовали появление «Щелкунчика». Своим новым балетом Чайковский закрепил победу, одержанную «Спящей красавицей». Его реформа балетной музыки была к тому времени уже признана всеми музыкальными и хореографическими авторитетами. Лишь отдельные художественные ретрограды не могли примириться со своим поражением и продолжали утверждать, что «Щелкунчик» «кроме скуки, ничего не доставил»¹, видя в балете одну ремесленную работу, недостойную Чайковского. Но вместе с тем, по свидетельству многих современников, первое представление балета, несмотря на весь свой внешний успех, оставило чувство неудовлетворенности у зрителей.

Это явление было вполне естественным. При сценическом воплощении балета у трех его авторов не было того единомыслия, которым отличалась постановка «Спящей красавицы». Иванов, выполняя чужой план, с которым он

¹ М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, М., изд. П. Юргенсона, 1902, стр. 580.

не мог полностью согласиться, думал только о своевременном выпуске спектакля. Всеволожский как художник, исполнявший эскизы костюмов, стремился создать «феерию-шутку» и выдумывал свои остроумные оформительские решения в полном отрыве от музыки. Наконец, Чайковский подходил к балету как к очень серьезному произведению, преисполненному глубокой идейной содержательностью, отсутствовавшей и в решении спектакля в целом и в его оформлении.

Для композитора его новый балет явился продолжением и развитием все той же темы борьбы добра и зла, которая была начата в «Лебедином озере» и продолжена в «Спящей красавице». «Щелкунчик» венчал балетную трилогию Чайковского. В первом его спектакле добро терпело поражение, герой был инертен и беспомощен, торжествовал обман, и лишь отсвет занимающейся зари вселял надежду на грядущий рассвет. «Спящая красавица» заканчивалась полной победой света над тьмою, герой в ней был упорен, решителен и смел, что и предreshало его успех, но не вступал в открытую борьбу со злом. В «Щелкунчике» эта тема нашла дальнейшее развитие. Здесь герои уже смело вели борьбу за победу добра.

Как и при создании двух первых своих балетов, Чайковский на этот раз благодаря свойственной ему эмоциональности чутко отзывался на все то, что волновало в те дни прогрессивные круги русского общества. Он внутренне ощущал повсеместно растущее стремление людей избавиться от скучного мещанского благодушия и вырваться из безрадостной мрачной действительности к добру и свету. Вместе с тем он чувствовал, что достигнуть этого без борьбы невозможно.

В начале балета царило сентиментальное мещанское благополучие, проникнутое добродушной иронией, звучал давно уже отживший стария-ный «Гроссфатер» и даже молодежь не вносила оживления своими танцами. Здесь властвовал таинственный, страшноватый крестный Дроссельмейер, дарящий механических людей и заколдованных юношей вроде Щелкунчика. Традиционный рождественский праздник омрачался ссорами и увечьями игрушек. Действительность переходила в мрачный кошмарный сон: крестный обращается в сову, разыгрывается смертельная схватка игрушечных пряничных солдатиков с мышами. И в тот момент, когда победа мрака уже предreshена, в борьбу вступает героиня балета. Брошенный ею вовремя туфель решает исход сражения в пользу света и радости. Чары рушатся - Щелкунчик превращается в прекрасного юношу и вместе с героиней ищет дорогу к новой жизни. Преодолев студеную зиму с ее выюгами и метелями и бурное море, они вступают на берег обретенного счастливого будущего. Достигнув своей цели, герои не просыпаются, так как для Чайковского последний акт-не сон, а прекрасная реальная действительность завтрашнего дня, завоеванная борьбой. И лишь как воспоминание о непроглядном прошлом звучит мрачная тема во второй части финального дуэтного адажио. «Щелкунчик» для композитора вполне согласовывался с «Иолантой», которая в спектакле шла первой. Тема прозрения в опере как бы подготавливала зрителя к восприятию идеи балета.

По сценарию Петипа, стремившегося в первую очередь угодить лагерю балетоманов, которые его поддерживали, в последний акт балета была введена роль феи Драже, дававшая возможность показать очередную итальянскую балерину. Эта партия была поручена Антониетте Дель Эра, технически очень сильной танцовщице, легко выполнявшей шестнадцать фуэте, но лишенной выразительности и необходимой для балетов Чайковского эмоциональности. Все это, взятое вместе, и явилось причиной некоторой неудовлетворенности, которая ощущалась у зрителя, несмотря на большой внешний успех балета.

Так же как и «Спящая красавица», «Щелкунчик» сразу получил всеобщее признание у самых широких слоев русского балетного зрителя и музыкального слушателя, прочно вошел в репертуар как классическое произведение мировой хореографии и еще раз доказал решающее значение музыкальной драматургии в танцевальном спектакле.

Необычайный успех двух последних балетов Чайковского побудил дирекцию немедленно начать с композитором переговоры о новом спектакле. Занятость Чайковского и подготовка его к гастрольной поездке в Америку не позволили ему подписать контракт с театром. Вместе с тем для укрепления достигнутых успехов новый балет композитора был необходим в репертуаре.

Тогда-то Петипа и вспомнил о «Лебедином озере». Его предложение заново поставить этот балет было благосклонно принято Всеволожским, который еще в 1886 году считал, что время для переоценки этого произведения наступило. Чайковский, по-видимому, охотно согласился не только на новую постановку своего первого балета, но и на некоторые музыкальные и драматические изменения в нем. Художнику Е. П. Пономареву были срочно заказаны эскизы костюмов. Они были выполнены в 1892 году. А в январе 1894 года в журнале «Артист» появилась заметка о том, что балет «Лебединое озеро», «предполагавшийся к постановке только в будущем сезоне... будет поставлен... в этом сезоне в феврале». Такое ускорение срока выпуска спектакля было вызвано неожиданной смертью Чайковского осенью 1893 года.

Уступая общественному мнению, дирекция театра в 1894 году решила поставить траурный спектакль, посвященный памяти великого композитора. При составлении программы возникло неожиданное затруднение в выборе балетного представления. «Спящая красавица» и «Щелкунчик» были репертуарными спектаклями, а надо было показать что-нибудь новое, еще не знакомое зрителю. Однако закончить в такой короткий срок постановку всего «Лебединого озера» было невозможно. При этих-то обстоятельствах и вспомнили о проекте постановки 2-го акта балета в красносельском театре летом 1886 года.

17 февраля 1894 года Петербург увидел 2-й акт «Лебединого озера» в постановке Иванова. Победа балетмейстера была полной. Ему первому удалось правильно прочитать и реабилитировать бессмертное произведение композитора, что объяснялось не только профессиональной музыкальной подготовкой балетмейстера, позволявшей ему верно понять русскую сущность музыки этого балета, но и его непосредственным общением с композитором.

Впоследствии академик Асафьев, говоря о «Лебедином озере», отмечал, что «...здесь была решена эмоционально правдиво проблема классического танца, как танца лирико-симфонического, и в данном случае носителя не беспредметной сказочности и не абстрактно-феерической виртуозности, а эмоционально-конфликтного действия». Таким образом, и танец, вытекавший из действия, рожденный в XVIII веке, и танец, связанный с действием, появившийся в начале XIX века, и танец, двигавший действие вперед, созданный в середине века, в конце концов привели Иванова к танцу-действию. Не органическое слияние танца и пантомимы и тем более не механическое их соединение, а танец как средство создания образа и передачи мыслей и чувств действующих лиц спектакля было тем принципиально новым в эстетике балета, что вытекало из постановки Иванова. Параллельно с музыкальной драматургией появилась драматургия танцевальная. Это повлекло за собой создание легко запоминающихся движений и поз, что было возможно лишь при условии ломки рутинных форм движений и поз классического танца. Начинался новый этап в развитии русской школы классического танца, задачей которого было углубление выразительности образа. Программная симфоническая музыка дала жизнь программному симфоническому танцу, открывая тем самым необозримые горизонты перед русским балетом. Одновременно решался вопрос и о реализме в балете. Музыка Чайковского очеловечила фантастические образы его балетов. Постановка Ивановым 2-го акта «Лебединого озера» превратила их в живых людей с их чувствами и переживаниями.

Органическое слияние формы и содержания помогло и зрителю и критике на этот раз понять все значение происшедшего и по достоинству оценить и произведение Чайковского, и работу Иванова. Пресса отдавала должное музыке балета и называла танцы хореографической поэмой.

Развитие балета в этот период продолжалось и в провинции. В 1876 году известный петербургский певец И. Я. Сетов открыл в Киеве оперную антрепризу. Дело у него было поставлено серьезно, оперные спектакли давались полностью, без обычных в провинции купюр, что потребовало создания подсобного балетного коллектива, который мог бы выступать в танцевальных сценах в операх.

Столичное увлечение балетом в связи с гастрольями итальянских балерин-виртуозок перекинулось и в провинцию. Это побудило Сетова увеличить свой балетный коллектив и повысить качество исполнения. В 1887 году первое положение в труппе занимала хорошая миланская танцовщица Аида Рескалли. Вслед за ней приехала из столицы не менее известная Сантори. Состав кордебалета был усилен, и балет в Киеве стал пользоваться постоянным успехом. Киевская балетная труппа как по своему репертуару, так и по составу не носила национального характера, а потому не могла рассматриваться как часть украинского балета, но сам факт возрождения и успеха балета в провинции свидетельствовал о неизменной любви киевского широкого зрителя к хореографическому искусству.

В те годы гастрольные поездки в провинцию совершали не только русские танцовщицы казенных театров, но и приезжие итальянки. Так, Цукки и Зоццо выступали в Одессе, Дель Эра-в Харькове и т. д. Но постоянных балетных трупп со своими школами, как это было в первой половине столетия, не было ни в одном провинциальном центре.

В 1880-1890 годах в декорационном искусстве произошли значительные сдвиги. Увлечение техническими эффектами, наблюдавшееся в предыдущем периоде, заметно спало. Живопись снова обрела на сцене свое прежнее положение. Изменился и сам стиль декораций. Широкое распространение в эти годы искусства передвижников отразилось на декорационной живописи. Реалистическое направление стало главенствующим в оформлении спектаклей. Крупнейшие декораторы того времени М. И. Бочаров и А. Ф. Гельцер делали бесконечные зарисовки «на натуре», прежде чем приступить к написанию своих полотен. Так, например, Гельцер перед тем как писать декорации к панораме в «Спящей красавице», ездил рисовать разлив Волги весной. Так же работал Бочаров и другие декораторы. В частной опере С. И. Мамонтова началось привлечение к декорационной живописи молодых «художников-станковистов», которые до этого, как правило, чуждались этого искусства, считая его ниже своего достоинства. Почин частной оперы Мамонтова вскоре привел к необыкновенному расцвету декорационного искусства в России.

Борьба за повышение качества музыкальной части балетного спектакля была явлением самобытным, характерным только для русского балета. В течение долгих лет сценический танец стремился обрести полное слияние с музыкой, столь свойственное русскому народному хореографическому искусству. От аранжировок через хореографическое прочтение оперных партитур к балетной музыке единого письма и от нее к танцевальным сценам в операх Глинки, Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки» и, наконец, к музыкальной драматургии симфонических балетов Чайковского - таков был путь развития русского национального балета. Не случайно, что за рубежом различные попытки реформировать балетную музыку не имели успеха, а в России, где эта реформа непосредственно подсказывалась самой сущностью национального музыкально-хореографического творчества, она сразу нашла себе сторонников как среди исполнителей, так и среди зрителей и завершилась полной победой.

ГЛАВА XIV. БАЛЕТ НА ГРАНИ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Смерть П. И. Чайковского прервала начавшуюся подготовку к осуществлению в Петербурге «Лебединого озера». Композитор при жизни принимал активное участие в этой работе. Было создано новое либретто балета, сделаны некоторые перемещения в партитуре и включены добавочные номера из других произведений Чайковского. После кончины композитора Петипа и Дриго продолжали переработку музыкального материала. Второй акт, показанный Л. Ивановым в траурном спектакле памяти Чайковского, остался почти без изменений; весь текст композитора, за исключением некоторых незначительных перестановок внутри акта, был сохранен полностью. Что же касается остальных трех актов, то в них перестановки и купюры производились, видимо, уже без согласия композитора. В итоге логическая последовательность и смысловая сущность симфонического балета были нарушены. Трудно представить, что Чайковский мог согласиться на большую купюру в сцене грозы, которой, как известно, он придавал большое значение, или на исключение кордебалетного хороводного танца последнего акта, сочувственно отмеченного критикой в постановке 1877 года.

В конце 1894 года, когда приступили к окончанию постановки, Петипа заболел, и вся работа была передана Иванову. Он оказался в крайне затруднительном положении, будучи связанным и сроками выпуска спектакля, и планами Петипа, успевшего уже поставить 1-й акт, танцы Одил-лии, испанский танец и мазурку в 3-м акте и наметить некоторые сцены и массовые построения в финале балета. Перекройка партитуры также не могла не мешать Иванову. Премьера балета состоялась 15 января 1895 года. При всех неблагоприятных обстоятельствах, сопровождавших постановку «Лебединого озера», все же удалось создать исключительный по своей глубине спектакль, который с незначительными изменениями, если не считать 1-го акта, лег в основу всех последующих постановок этого балета.

Роль Одетты-Одиллии исполняла Пьерина Леньяни (1863-1923)-итальянская балерина, получившая образование в миланской балетной школе. По окончании школы она совершенствовалась в классе известной итальянской тренерши Катарины Баретта. Леньяни с успехом дебютировала на сцене театра «Ла Скала» и выступала в Париже, Мадриде и Лондоне.

В 1891 году она впервые появилась в Москве у Лентовского и была довольно хорошо встречена зрителем. На следующий год Леньяни дебютировала в Петербургском Мариинском театре в балете «Золушка», поставленном Ивановым и Чекетти. Это выступление сопровождалось несомненным успехом. Виртуозность танца была доведена Леньяни до еще невиданных пределов совершенства. Балерина легко преодолевала любые трудности и первая блестяще исполнила на мариинской сцене 32 фуэте. Более

того, по требованию зрителей она немедленно их повторила, причем оба раза ни на один сантиметр не сошла с того места, на котором делала первый тур. Правда, в исполнении Леняни это танцевальное движение походило на цирковой номер, так как она предварительно останавливала рукой оркестр, затем не спеша выбирала точку опоры на сцене, пробовала ее ногой и лишь после этого, кивнув дирижеру, чтобы оркестр "продолжал играть, начинала «крутить» свои туры, но все же это было непревзойденное торжество виртуозной техники. Балетоманы, приходившие в восторг от этого хореографического фокуса, который в те времена был еще не под силу другим исполнительницам, ввели в обычай обязательно считать количество исполненных фуэте. В жертву технике Леняни в тот период приносила и актерские задачи, и одухотворенность танца. Выступая на одной сцене с русскими исполнительницами, она, видимо, вскоре осознала свои недостатки и стала брать уроки у Иогансона. Это был первый случай, когда итальянка начала учиться у русских. Следствием этого было то, что в конце своего пребывания в России Леняни приобрела большую выразительность и способность осмысливать танец.

Леняни была последней итальянской балериной, главенствовавшей на петербургской балетной сцене. Вскоре из Петербургской школы был выпущен целый ряд таких русских исполнительниц, которые не только не уступали итальянкам, но и намного их превосходили.

Среди них первое место, несомненно, принадлежало Матильде Феликсовне Кшесинской (род. в 1872 г.) и Ольге Осиповне Преображенской (1871-1962).

М. Кшесинская-дочь прославленного исполнителя характерных танцев и мимического актера Ф. И. Кшесинского - окончила Петербургскую балетную школу в 1890 году по классу Иогансона, но впоследствии брала уроки и у Чекетти. Зачисленная в труппу корифейкой, она в первые же три года службы с полной ясностью выявила свои необыкновенные возможности и достигла ведущего положения. Кшесинская была именно той танцовщицей, которая могла возглавить борьбу с итальянками за окончательное утверждение русской школы в балете. Для того чтобы одержать победу, русские балетные артисты должны были овладеть техникой итальянок и превзойти их мастерством. Кшесинская начала готовиться к этому еще в школе, преодолевая вместе со своим старшим товарищем Н. Легатом немалые трудности, так как итальянские балерины продолжали держать свои секреты в тайне. Одной из наиболее непреодолимых трудностей было исполнение фуэте. Русские не были в состоянии выполнить более двух-трех фуэте, после чего они всегда теряли равновесие. Легату удалось подметить, что секрет этого движения зависит от правильного держания спины и головы. После этого начались долгие тренировочные занятия, и трудность была преодолена. Кшесинской первой из русских удалось не только выполнить 32 фуэте, не сдвигаясь с места, но в скором времени и увеличить количество оборотов. Правда, она никогда не прибегала к этому движению в балетах, считая его антихудожественным.

«Спящая красавица» заставила зрителей поверить в превосходство своего национального балетного искусства; Кшесинская убедила их в преимуществе своих артистов балета. Оно заключалось в том, что русская балерина не только обладала равными с Леняни техникой, «стальным носком», темпераментом, отчетливостью танца, чистотой исполнения, уверенностью и красотой движений, но была и первоклассной актрисой. Она с равным успехом исполняла и лирические, и характерные, и полухарактерные роли. Образы, созданные ею в «Лебедином озере», «Эсмеральде» и «Тщетной предосторожности», не только свидетельствовали о высоком актерском мастерстве, но и показали широту диапазона балерины. Достигнутые успехи не успокаивали Кшесинскую, а, наоборот, вдохновляли ее на дальнейшее совершенствование своего таланта. Она регулярно занималась в классе и соблюдала строжайший рабочий режим.

В 1904 году Кшесинская первая из русских получила звание примы-балерины. Она неоднократно с очень большим успехом выступала за рубежом и была неутомимым борцом за интересы русского балета.

Ольга Осиповна Преображенская закончила школу на год раньше Кшесинской, в 1889 году, но начала выступать в главных партиях позднее. Зачисленная в труппу в качестве кордебалетной танцовщицы, она вскоре обратила на себя внимание мягкостью и грацией танца. Порученные ей небольшие сольные партии, которые она неизменно блестяще исполняла, способствовали ее выдвижению на ведущее положение. В 1892 году Преображенская дебютировала как балерина в балете «Калькабрино». Ее выступление в 1900 году в балете «Синяя борода» в роли Изоры окончательно утвердило положение танцовщицы. Так же как и Кшесинская, Преображенская легко преодолела все технические трудности итальянской школы и значительно смягчила итальянскую манеру исполнения танца, придав ему ту одухотворенность, которая отсутствовала у иностранных балерин. Преображенская была выразительной актрисой, умевшей по-новому толковать избитые роли старого репертуара. Но если Кшесинская могла исполнять роли любого характера, то Преображенской особенно удавались полухарактерные образы, хотя она мастерски владела и классическим и характерным танцем.

На долю Преображенской выпала трудная и ответственная задача дать сражение итальянкам у них на родине, в колыбели итальянской школы балета-в миланском театре «Ла Скала». Победа, одержанная Преображенской в Италии, была полной. Зрители и критика единодушно превозносили русскую балерину, называя ее «маленькой русской, полной грации и блеска», и справедливо утверждали, что это «маленькая женщина, но великая артистка»¹. Занимая первое положение в балете, Преображенская стала уделять много внимания педагогике, которой всецело и отдалась, закончив свою артистическую деятельность. Она была прекрасным педагогом и как никто умела «ставить руки» у своих учениц. Ее теоретические статьи и высказывания о

¹ «Петербургская газета», 1909, 29 ноября.

хореографическом воспитании чрезвычайно ценны для развития русской методики преподавания.

Кшесинская и Преображенская были представительницами двух противоположных идеологий в балете-аристократической и демократической. В отличие от Кшеоинской, ориентировавшейся в своем творчестве на вкусы двора, Преображенская являлась представительницей демократического зрителя. Она писала в 1909 году: «...люблю простых, немудреных людей. Вот почему с таким наслаждением танцую я в Народном доме. И знаю и горжусь, что и публика Народного дома меня любит и ценит»³.

Среди мужского состава петербургской балетной труппы выделялся выпущенный из школы в 1888 году Николай Густавович Легат (1869-1937). Сын известного танцовщика Густава Легата, ученик Иогансона и Гердта, он был зачислен в труппу на положение корифея. Отсутствие в то время молодых первых танцовщиков быстро выдвинуло Легата на ведущее положение. Вскоре он с успехом стал заменять Гердта, от которого унаследовал его замечательное чувство стиля. Не отличаясь ни особой виртуозностью, ни блеском исполнения, Легат, однако, обладал природной грацией, естественностью, четкостью выполнения движений и классической простотой. Ярый противник танца ради танца, он включился в борьбу с итальянцами за главенство русской школы в балете. Вначале негласно занимаясь педагогикой со своими товарищами, он вскоре стал официальным ассистентом Иогансона и, наконец, принял из его старческих рук класс совершенствования артистов.

Неоднократно гастролируя за границей, Легат в 1899 году побывал в Париже с группой русских артистов. Перед началом своих выступлений русские ежедневно проходили тренажный класс в стенах Большой парижской оперы. Артисты некогда прославленного французского балета попросили разрешения заниматься в классе вместе с русскими под руководством Легата. Однако, получив разрешение, они смогли выдержать экзерсис только в течение двадцати минут, после чего окончательно изнемогли и прекратили свое посещение уроков. За победами русского исполнительского искусства, естественно, следовала и победа русской хореографической педагогики.

Природное актерское дарование сочеталось у Легата с талантом художника, что позволяло ему создавать исключительно яркие гримы и заслужить вместе со своим братом Сергеем славу профессионального художника-карикатуриста. Кроме того, он часто выступал как балетмейстер, хотя и не обнаружил особенных способностей в этом направлении. После Великой Октябрьской социалистической революции Легат некоторое время занимался педагогикой в Московской балетной школе, а затем уехал за границу и открыл в Англии балетную студию. Его ученики сыграли важную роль в становлении английского Королевского балета.

В эти же годы петербургская балетная труппа обогатилась и целым рядом других первоклассных артистов, среди которых были ведущие исполнители и блестящие солисты, отличавшиеся совершенством техники и яркой индивидуальностью. К их числу надо отнести М. М. Пети́па, В. А. Трефи́лову, С. Г. Легата и многих других.

Несмотря на такой яркий состав исполнителей, который с каждым годом пополнялся талантливой молодежью, репертуар театра обогащался очень скупо.

В 1897 году как отражение интереса русских политических кругов к Дальнему Востоку был поставлен балет Иванова «Дочь Микадо», а через два года-балет-феерия Чекетти «С луны в Японию». Ни в художественном, ни в хореографическом отношении эти постановки интереса не представляли.

Петипа в это время продолжал обслуживать дворцовые празднества, направляя свою неиссякаемую фантазию и талант на создание чисто развлекательных постановок. Характерным образцом подобных спектаклей был балет «.Фетида и Пелей», данный в Петергофе (ныне Петродворце) в конце июля 1897 года. Перед Петипа была поставлена задача поразить приехавшего в столицу германского императора роскошью и великолепием петербургского двора, что было в интересах внешней политики России. Спектакль был исполнен под открытым небом. Сценой служил небольшой остров на петергофском озере; оркестр был спрятан в гуще деревьев. Публика расположилась на берегу озера, откуда и смотрела балет. Спокойная прозрачность белой ночи создавала впечатление волшебной призрачности и ощущение бытия вне времени и пространства. Балет имел большой успех у придворного зрителя, но являлся лишь художественно решенным развлекательным спектаклем.

Лишь в 1898 году на сцене Мариинского театра появился новый балет - «Раймонда», - музыка к которому была написана учеником и последователем Чайковского, выдающимся русским композитором А. К. Глазуновым. Ставил спектакль Петипа. Сюжет «Раймонды», разработанный придворной дамой, посредственной писательницей Л. А. Пашковой, был проникнут новой упадочной идеологией, входившей тогда в моду в литературе. Слабая драматургия ли-бретто и чрезвычайно запутанный сюжет пришли в столкновение с обычным построением балета и реалистической музыкой к нему. В результате в репертуаре появился спектакль с очень плохим либретто, но с прекрасной музыкой и блестящими танцами. **Так** он и был воспринят и оценен и зрителем и критикой.

Открытое признание музыки, написанной молодым композитором, связанным с деятельностью «Могучей кучки», означало полную капитуляцию балетоманского лагеря перед русским, симфоническим балетом, завоеванным Чайковским.

Вслед за «Раймондой» на сцене Мариинского театра появились еще два одноактных балета Глазунова-«Испытание Дамиса» и «Времена года». Оба спектакля по своему сюжету не представляли ничего примечательного. Их ценность в основном заключалась в музыке композитора, продолжавшего в балете симфонические традиции Чайковского. В том же году Петипа поставил один из самых блестящих своих балетов-«Арлекинаду». Жизнерадостный, преисполненный молодого задора и юмора спектакль выпадал из круга пышных постановок императорского балета и переносил зрителя в веселый мир итальянской комедии масок.

Последняя постановка Петипа - балет композитора А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало» - ознаменовалась полным провалом. Причина неудачи заключалась в отрыве формы от содержания. Симфоническая музыка Корещенко и новые принципы оформления художника А. Я. Головина пришли в резкое столкновение с хореографическим решением спектакля Петипа, который из-за преклонного возраста не был уже в состоянии перестроиться. Он разрешил все танцевальные сцены в балете столь же блестяще, как и раньше, но они не отвечали новому направлению в искусстве.

В 1903 году Петипа был отстранен от руководства балетом и в 1910 году скончался в Гурзуфе.

Заслуги Петипа перед русским балетом огромны. Всю свою жизнь он отстаивал прогрессивные традиции балета, отвергая танец ради танца. Его танцевальная фантазия не имела предела как в отношении сольных номеров, так и массовых построений, которые до сего времени остаются непревзойденными. Стойкая принципиальная позиция Петипа в вопросах хореографии помогла русскому балету выйти из состояния кризиса и вступить на путь мировых побед.

Верным сподвижником Петипа был Х. П. Иогансон, который с 1869 года почти всецело посвятил себя педагогике и совершенствованию русской школы классического танца. Он, так же как и Петипа, безоговорочно осуждал бессмысленный техницизм итальянских балерин, но внимательно следил за их танцем. Иогансон не боялся переносить в свой класс то, что считал полезным для совершенствования своей педагогической системы и развития искусства сценического танца.

Путем долголетнего наблюдения за работой русских педагогов и добросовестного, кропотливого и вдумчивого анализа ему удалось понять сущность русской системы хореографического образования, передававшейся из поколения в поколение. В отличие от большинства иностранцев, попадавших в труппу и сразу начинавших преподавать в балетной школе, Иогансон 24 года присматривался к русским исполнителям, стремясь постигнуть те особые черты их искусства, которые возвышали русскую школу танца над всеми другими школами мира. Лишь после того как у него возникли некоторые выводы и обобщения, он стал посещать училище и изучать русскую методику преподавания, посвятив этому еще девять лет своей жизни. Только по истечении этого срока, в 1869 году, Иогансон вплотную приступил к преподаванию. Первые его ученики и ученицы, выпущенные из школы в конце 70-х годов, сразу подтвердили правильность педагогических методов своего учителя. Сам лично воспитанный по системе Вестри-са и Бурнонвиля, считавшейся непревзойденной в Западной Европе, Иогансон настолько ее изменил, подчиняя требованиям русской хореографической эстетики, что, когда она в конце столетия возвратилась в Париж, французы ее не узнали. Ценность иогансоновской системы состояла в том, что она не была изобретена ее создателем, а являлась лишь результатом отбора и систематизации всего того, что безотчетно практиковалось русскими педагогами в русских балетных школах на протяжении почти полутора столетий.

Основными законами методики преподавания Иогансона были: индивидуальный подход к ученику, строжайшая требовательность, не столько развитие природных достоинств учащегося, сколько устранение его недостатков, воспитание умения выходить из любого затруднительного положения на сцене, рассматривание техники как средства выразительности, а не как самоцели, постоянное совершенствование методики обучения и творческое отношение к преподаванию. Индивидуальный подход Иогансона простирался до того, что он, славившийся безупречной академичностью формы своего танца, иногда отвергал ее ради сохранения яркой особенности ученика. «Предоставьте этого ребенка самой себе,- говорил он о косолапившей Карсавиной, - ради всего святого не насиуйте ее естественную грацию, ведь даже ее недостатки свойственны только ей»¹. Отсутствие выворотности у Павловой, при ее необычайных данных, он считал ее достоинством, так как оно делало танцовщицу единственной среди тысяч. Но одновременно с этим Иогансон умел развить прыжок у ученика, у которого его не было, придать устойчивость тому, кто ею не обладал, сделать мужественным женоподобного, ловким неуклюжего.

Создав класс совершенствования артистов, Иогансон проявлял в нем особую требовательность. Высшей похвалой, которую мог слышать от него ученик, были слова: «Теперь ты можешь делать это на публике». Неизменно лично готовя класс, он иногда умышленно наливал лужи, поливая пол перед занятиями. В ответ на недоуменные взгляды учеников Иогансон разъяснял, что на гладком полу всякий станцует, и что надо быть всегда готовым к случайностям и уметь танцевать и на лужах. Иогансон был принципиальным противником иностранных систем преподавания в русской балетной школе, но это не означало, что он не был готов поучиться тому хорошему, что приходило из-за границы. Высмеивая итальянцев за их стремление принести все в жертву технике, он, однако, немедленно ввел в свой класс их манеру держать голову при вращениях.

Творческое начало у Иогансона было настолько безгранично, что, по словам его учеников, он за всю свою многолетнюю педагогическую деятельность ни разу не повторил, ни одного урока. Его фантазия в изобретении танцевальных комбинаций в классе не имела пределов, причем каждое отдельное движение логично и гармонично вытекало из предыдущего. Он презирал итальянцев за их рутину, за введение раз и навсегда установленного порядка прохождения учебного материала по дням. Эти расписания итальянцев он называл «меню». Иогансон запрещал записывать задаваемые им комбинации, указывая, что они рассчитаны только на данный урок и персонально касаются только тех учеников, которые заняты в данное время в классе. Вместе с тем он широко поощрял своих учеников в попытках изобретать и создавать комбинации для самих себя. Категорически отвергая учение показом, как ведущее к копированию и штампу, он одновременно считал, что педагог должен быть в состоянии в любой момент исполнить то,

¹ Т. П. Кароавина. Русские балеты. Париж, 1931, стр. 113-114.

что он задает ученикам, а потому до глубокой старости ежедневно тренировался наедине, при закрытых дверях. В 1876 году, когда Иогансону минуло 59 лет, дирекция попросила его для спасения спектакля выступить на сцене в классической вариации. Иогансон исполнил свой номер настолько блистательно, что критика не смогла не отметить, что этот выдающийся танцовщик еще более усовершенствовался. Ученики заслуженно называли Иогансона «великим старцем».

Педагогическая деятельность Иогансона сыграла первостепенную роль в дальнейших блестящих успехах русских исполнителей.

Чуждый каким-либо стремлениям монополизировать место педагога, Иогансон опирался на молодежь, широко привлекая ее к преподаванию. Помимо молодежи, в школу были приглашены и уже зарекомендовавшие себя артисты-Л. И. Иванов, П. А. Гердт, Н. И. Волков, П. К. Карсавин, Е. О. Вазем, Е. П. Соколова и др. Все педагоги, и молодые и старые, преследовали единую цель - довести русское хореографическое искусство до максимального совершенства. Они дополняли Иогансона, вооружая учащихся тем, что он не мог им преподать. Гердт показывал им свое замечательное искусство оправдывать движения условной пантомимой и учил их логике драматического действия. Л. Иванов постоянно ставил экзаменационные спектакли, в которых ученики знакомились со взаимосвязью музыки и танца. Карсавин повышал общий культурный уровень своих воспитанников и приучал их бороться с отрицательными рутинными традициями в балете. Волков, независимый и смелый, будил их политическую мысль, резко критикуя реакционные стороны российской действительности. Вазем ратовала за продвижение молодежи. Соколова прививала ученикам мягкость и задушевность русского классического танца. Работа всех педагогов протекала исключительно дружно и согласованно.

Объединяло преподавателей и их общее стремление не допускать в школу иностранцев. Петипа, который вел класс пантомимы, в счет не шел, его считали уже русским и уважали за отстаивание академических форм классического танца. Назначение же в 1892 на должность педагога в балетное училище Энрико Чекетти вызвало протест со стороны некоторых русских преподавателей. Если сдержанный Иогансон ограничивался лишь сокрушенным покачиванием головы, то более темпераментный Гердт шел на открытую ссору с новым педагогом, делая ему недвусмысленные намеки на его хореографическую безграмотность.

Чекетти, как и большинство итальянцев, ставил перед собой цель достигнуть блеска исполнения своих учеников, развить в них виртуозную быстроту выполнения движений и умение проявить свой темперамент, но мало обращал внимания на законченность и точность самих движений. Это вызывало неодобрение со стороны русских педагогов, требовавших не только темперамента, но и выразительности, и совершенства формы. Однако привлечение Чекетти к работе в школе было необходимым хотя бы для того, чтобы окончательно раскрыть секреты итальянских артистов.

С 1894 года началась планомерная работа Чекетти в старших классах. Русские с большим увлечением занимались у итальянца, но критически воспринимали преподавание. Так, например, ученики сразу подметили, что учитель может выполнять и разучивать пируэты только в одном направлении, что он совершенно опускает исполнение ряда двойных туров в различных направлениях, так как это вне его возможностей. Вместе с тем они охотно разучивали, но никогда не применяли на практике целый ряд легко достигаемых эффектов, противоречащих общей красоте рисунка танца, и исправляли ошибки в постановке корпуса и «эпольман», постоянно допускаемые итальянцами. Зато русские безоговорочно воспринимали технические приемы итальянцев, позволявшие им выполнять восемь пируэтов, делать стремительные туры и блестящие фуэте. Итальянская школа научила русских свободно владеть виртуозным танцем, но отнюдь не подчинила их своему влиянию. Петербургские артисты, окончив школу по классу Чекетти, устремлялись в класс совершенствования, руководимый Иогансоном, а ученики Иогансона, став артистами, совершенствовались у Чекетти. Педагогическая деятельность Чекетти в России прекратилась в 1902 году. К этому времени русская школа в балете успела опередить итальянскую и пойти дальше. «Чекетти был столь же блестящим педагогом, как и танцовщиком... Но учил он только по итальянской методе, и если его класс и просуществовал только несколько лет, то это было не потому, что итальянцы не были хорошими педагогами, а потому, что русские быстро освоили итальянскую технику и придали ей ту возвышенную грацию, которая являлась наследием русской школы»¹. Однако итальянцы во главе с Чекетти бесспорно сыграли прогрессивную роль в истории развития русского балета. Они уберегли русских от чрезмерного увлечения «академизмом» в танце и, повысив их исполнительское искусство, устремили на путь дальнейших смелых исканий.

Надо заметить, что и Чекетти, работая в России, обнаружил свои слабые стороны и впоследствии в своей практике стал применять приемы, почерпнутые у русских.

Параллельно с развитием русского хореографического образования начала развиваться и наука о балете, что свидетельствовало о прогрессе хореографической мысли в России. В 1885 году был выпущен из Петербургской школы в кордебалет Владимир Иванович Степанов (1866-1896). Как танцовщик он никогда не превышал среднего уровня, но это не помешало ему стать одним из первых поборников создания науки о балете. В 1889 году Степанов поступил вольнослушателем в Петербургский университет. Одновременно он углубленно работал над изобретением системы записи танца, в чем достиг значительных результатов. Его система отличалась большой простотой и легкостью усвоения. В 1891 году труд Степанова «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела» был всесторонне обсужден особой комиссией из ведущих деятелей петербургской труппы и признан имеющим первостепенное значение. Однако эта работа не была напечатана в

¹ И. Г. Легат. История русской школы. Лондон, 1932, стр. 22.

России. При содействии П. Ф. Лесгафта и своих товарищей Степанову удалось поехать в Париж. В 1892 году с помощью балетмейстера Гансена книга была издана на французском языке. Возвратившись в Россию, Степанов продолжал совершенствовать свою систему. В то же время он выработал на основе обобщения опыта русских педагогов программу преподавания балетных танцев для Петербургской балетной школы, но ее внедрение в жизнь встретило отпор со стороны консервативно настроенных руководителей училища. В Московской балетной школе программа Степанова встретила сочувствие и была внедрена в практику. Через несколько лет после этого программа была введена и в Петербургской школе. В 1896 году, поехав в Москву для ознакомления труппы со своей системой записи танца, Степанов тяжело заболел и скончался. При помощи системы Степанова был записан целый ряд балетов.

В эти годы стали регулярно появляться и русские книги, посвященные балету. Кроме труда Степанова по записи танца и работы А. А. Плещеева «Наш балет», еще в 1882 году вышла книга К. А. Скальковского «Балет, его история и место в ряде изящных искусств». Написанная одним из ведущих представителей петербургских балетоманов, она содержала ряд неверных оценок и положений. Но все же это была первая попытка объединить все сведения по истории развития русского балета. Книга эта, к сожалению, впоследствии оказала самое пагубное влияние не только на развитие балетного театроведения в Петербурге, но и на взгляды некоторых деятелей петербургской балетной труппы. Ее последствия не изжиты и до сего времени. Совсем иного рода трудом явилась работа А. Цорна «Грамматика танцевального искусства и хореографии», изданная в Одессе в 1890 году. Цорн, немец по происхождению, более сорока лет преподавал балетные танцы в одесских казенных учебных заведениях и обстоятельно и добросовестно изложил в книге все свои обширнейшие знания. Интерес этой работы заключается в том, что она не ограничивается балетным танцем, а дает также подробные сведения о преподавании классического танца и народной пляски, не говоря уже о том, что изобилует множеством исторических справок. Труд Цорна не потерял значения и теперь¹.

В эти годы балет в Москве переживал самый тяжелый период своего существования. «Реформа» 1883 года фактически уничтожила московскую балетную труппу как самостоятельную художественную единицу, способную бороться за свои установки и демократические традиции. Воспользовавшись ослаблением коллектива и отсутствием твердого руководства, петербургская дирекция стала усиленно насаждать в Москве чуждые ей столичные вкусы. Скальковский справедливо отмечал, что «декорации, костюмы и аксессуары петербургских балетов отправляются обыкновенно в Москву, чтобы при помощи этих обносков «поднимать» хореографическое искусство в первопрестольной столице... Оригинальные средства для поднятия искусства, по-строенные на известном: «на тебе, боже, что нам не гоже»². Вслед за

¹ А. Д. Чистяков. «Методическое руководство к обучению танцев», СПб. 1893.

² Скальковский. В театральном мире. СПб, изд. А. Суворина, 1899 стр. 331.

постановками в Большой театр стали направляться и петербургские исполнители, не имевшие там успеха. Одновременно начали приглашать в петербургскую труппу и лучших московских артистов балета, но, как правило, безрезультатно-москвичи оставались верными своему коллективу.

В этот критический момент, когда потерявшая всякую веру в себя труппа стояла на грани распада, нужен был авторитетный человек, который смог бы сплотить коллектив, дисциплинировать его и не дать ему развалиться.

Помимо работы Цорна, в эти годы издавались многочисленные учебники балетных танцев. Во многих из них были ценные методические указания, касавшиеся и изучения танца сценического.

Эту сложную задачу добровольно взял на себя В. Ф. Гельцер. Он официально не занимал руководящей должности в театре, но его авторитет как актера и как прямого, принципиального человека влиял на деятельность балетной труппы в целом и на отдельных ее исполнителей. Любовь и уважение к Гельцеру вызывали у актеров стремление следовать его примеру беззаветного служения искусству. В эти трудные годы Гельцер помог московскому балету сохранить свои лучшие прогрессивные традиции. Воспитанный на заветах Щепкина, он не терпел легкомысленного, дилетантского отношения к искусству. На свою работу в театре он смотрел как на высокое служение народу, а не как на исполнение служебных обязанностей. Когда он праздновал свой бенефис и дирекция театра, желая сделать ему приятное, назначила на роль Лизы в балете «Тщетная предосторожность» его дочь - Е. В. Гельцер, тогда еще только начинавшую свою артистическую деятельность, он попросил снять ее с этой роли, так как зрители придут смотреть полноценный, а не ученический спектакль. На слезы дочери и ее мольбы изменить свое решение Гельцер ответил отказом, сказав, что «Тщетная предосторожность» не такой балет, к которому можно относиться кое-как, к нему нужно готовиться годы, а ей это еще не под силу.

В качестве главного режиссера и художественного руководителя московской балетной труппы в 1883 году был назначен Алексей Николаевич Богданов (1830-1907), выпущенный из Петербургской балетной школы в 1848 году. На первом году своей службы он был переведен в танцовщики второго разряда, а в 1854 году назначен сперва танцовщиком-солистом, а затем педагогом балетной школы. Педагогическая деятельность Богданова, по словам Вазем, была чрезвычайно плодотворной, так как он обладал несомненным преподавательским даром и отличался своей особой методикой преподавания. Будучи крайне музыкальным человеком, он не только часто выступал как постановщик танцевальных сцен в операх, но, в случае надобности, был в состоянии и дирижировать оркестром. В 1859 году Богданов был возведен в должность первого танцовщика и стал регулярно выступать во всех ведущих партиях балетного репертуара. В 1873 году его назначили главным режиссером петербургской балетной труппы. Обладая независимым и несдержанным характером, Богданов в своей новой должности стал вступать в постоянные столкновения с Петипа, вызываемые расхождением во взглядах на искусство.

Для прекращения этих бесконечных конфликтов Богданов и был переведен в Москву.

В Большом театре он не встретил радушного приема, так как московская труппа после осуществления «реформы» чувствовала себя обиженной Петербургом и неприязненно относилась к любому представителю Мариинского театра.

Первые три года работы Богданова в Москве не ознаменовались ничем выдающимся. Лишь в 1886 году он поставил на сцене Большого театра новый балет-феерию «Светлана, славянская княжна» на музыку Н. С. Кленовского, одного из любимых и наиболее талантливых учеников Н. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского. Как сам сюжет спектакля, так и его музыка свидетельствовали о продолжении борьбы русских деятелей балета за национальную тематику и за повышение качества музыкальной части балетного спектакля. Однако содержание его противоречило демократическим традициям Москвы и сводилось к реакционной мысли о том, что простой человек из народа должен знать свое место в обществе и никакие заслуги не дают ему права равняться со знатью по рождению.

В 1889 году Богданова сменил в Москве испанский балетмейстер Жозе Мендес (1839-1905). Ученик и воспитанник Блазиса, близкий друг балетмейстера Павла Тальони, Мендес воплощал в себе лучшие традиции балета прошлого, но одновременно был хорошо знаком и с новейшей итальянской школой. Начав свою исполнительскую и балетмейстерскую деятельность в России у Лендовского, он зарекомендовал себя незаурядным танцовщиком и талантливым постановщиком, но в стесненных условиях московской балетной труппы ни в какой мере не смог показать все свои возможности. Так, например, поставленный им в 1890 году балет «Индия», требовавший богатого оформления и грандиозности зрелища, на сцене Большого театра выглядел крайне убого и неубедительно.

Петербургская дирекция всячески поощряла приглашение в Москву иностранных исполнительниц. Целый ряд итальянских балерин-виртуозок, в том числе Брианца и Леньяни, попали на петербургскую сцену через Москву. Но отношение к ним московского балетного зрителя было несколько иное, чем в столице. Так, стяжавшая себе столь громкую славу Карлотта Брианца, была аттестована московской прессой как «отличная цирковая наездница или акробатка, проникшая на балетную сцену контрабандою». Москвичи недоумевали: «Как может петербургская публика, видевшая г-жу Тальони, теперь приходить в телячий восторг от г-жи Леньяни, не обладающей правильной фигурой и привлекательной наружностью и танцующей очень обыкновенно»². Такие резкие отзывы объяснялись тем, что московский зритель твердо придерживался своего традиционного взгляда на балетное искусство. Он не мог принять ни самодовлеющей виртуозности, ни танца, оторванного от образа, а итальянки, как правило, вовсе переставали играть, когда начинали танцевать, вплоть до того, что даже в трагических сценах спектакля, переходя к танцу, считали обязательным приятно улыбаться, чтобы скрывать свои усилия. Поэтому из всех итальянских виртуозок, выступавших в Москве, были высоко

оценены лишь Цукки и Бессоне, так как они были не только танцовщицами, но и одаренными актрисами.

Москвичи, отдавая должное некоторым итальянским исполнительницам, все же предпочитали своих московских танцовщиц и в особенности Лидию Николаевну Гейтен (1857-1920). Она была выпущена из Московской балетной школы в 1874 году. За время своего пребывания в школе Гейтен успела уже исполнить главные роли в балетах «Трильби», «Тщетная предосторожность», «Гитана», «Катарина» и «Эсмеральда». В двух последних спектаклях она обратила на себя внимание выдающимися актерскими данными. После выпуска из школы Гейтен была командирована на казенный счет за границу для совершенствования. Возвратившись в Москву, она в течение девятнадцати лет несла всю тяжесть московского балетного репертуара, неоднократно с успехом выступала в Петербурге и за границей. Гейтен была сильной танцовщицей с виртуозной, осмысленной техникой и выдающейся актрисой, своим творчеством продолжавшей реалистические традиции московского балета.

Но ни Гельцер, ни Гейтен не были в состоянии бороться с петербургской дирекцией и могли лишь удерживать труппу от полного падения. Переносимые в Большой театр столичные балетные постановки не находили здесь своего зрителя, тем более, что они обычно относились к наименее удачным спектаклям. Чайковского на московской сцене не ставили, и балетный репертуар не вызывал никакого интереса. Достаточно сказать, что на протяжении двенадцати лет (с 1884 по 1896 год) в Большом театре было поставлено только семь новых балетов, из которых два были одноактными, а два перенесены из Петербурга. Даже контрамарочники отказывались посещать балет. Немногочисленную публику собирали лишь бенефисы любимых артистов и сообщения об исполнении новой роли Гельцером. Лев Толстой писал о балете в Москве в 1897 году: «...никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравится это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям»¹. Не менее резко отзывался о балете в Москве в 1885 году и А. П. Чехов. «Есть в Москве,--писал он,--три лишние вещи: журнал «Волна», музей Винтера и московский балет... Трудно сказать, для какой цели существует теперь наш балет. В Москве давно уже вывелись ценители и любители, евшие собак по икроножной части и умевшие смаковать каждое «па». Остались теперь одни только те, которые, если попадают в балет, то непременно случайно, а сидя в балете, смотрят на таланты колен, пяток и носков лениво, с зеваками и с тем тупым онемением во взорах, с каким быки глядят на железнодорожный поезд. Обыкновенно же в балете не бывает и случайно попавших»².

Причиной упадка балетного искусства в Москве в этот период было насильственное изменение царским правительством естественных путей его

¹ Л. Н. Толстой. Поли. собр. соч., т. XXX, М., ГИХЛ, 1951, стр. 31.

² А. П. Чехов. Соч., т. II, М., ГИХЛ, 1946, стр. 436-437.

развития, повлекшее за собой оскудение идейной содержательности спектаклей и отрыв их от прогрессивных слоев общества. Но несмотря на столь тяжелую обстановку, московская балетная труппа продолжала жить и ее ряды пополнялись все новыми и новыми талантливыми выпускниками школы.

В 1891 году была выпущена из школы Аделаида Антоновна Джури (1872-1963). Итальянка по национальности, она родилась в Каире и происходила из артистической семьи. С раннего возраста она воспитывалась в доме своей сестры, которая была замужем за балетмейстером Мендесом. Под его руководством Джури получила первые знания в области хореографии и вместе с ним (14 лет) приехала в Москву. Здесь она поступила в старшие классы Московской балетной школы. В декабре 1891 года Джури с большим успехом дебютировала в Большом театре. Закончив свой первый сезон в Москве, она уехала в Италию и в течение двух лет с постоянным успехом выступала на сцене театра «Ла Скала» и совершенствовала свою технику в миланской школе. В 1894 году, отказавшись от чрезвычайно выгодного предложения остаться навсегда в Италии, Джури возвратилась в Большой театр, где по праву заняла первое положение. Падение во время спектакля и ушиб ноги заставили балерину покинуть сцену в расцвете своего таланта. В 1905 году началась частная педагогическая практика Джури. В 1919 году она уже стала профессиональным педагогом, а в 1926 году была привлечена к преподаванию в школе, которую некогда сама окончила. Здесь она работала в качестве педагога и консультанта вплоть до 1944 года. Джури была первой итальянкой, которая не только училась вместе с русскими, но и закончила свое хореографическое образование в России и воспитывалась в русской балетной труппе. Ее успешные выступления на иностранных сценах и даже на родине итальянской школы-в Милане- служили доказательством того, что русская система хореографического образования не только не уступала зарубежной, но и превосходила ее.

В 1892 году на московской сцене появилась Любовь Андреевна Рославлева (1874-1904)-одна из самых замечательных балерин того периода. Выпущенная из школы по класюу Мендеоа, Рославлева была зачислена в труппу солисткой и дебютировала в балете «Коппелия». Первое же выступление молодой балерины на сцене заставило обратить на нее внимание и зрителя, и руководства театра, и труппы. В сезоне 1895/96 года Рославлева поехала на гастролы в Петербург, где ее выступления произвели благоприятное впечатление. Если первые спектакли балерины в столице сопровождались только успехом, то выступление в балете «Корсар» в 1901 году увенчалось славой. Даже столичные балетоманы вынуждены были признать превосходство Рославлевой над петербургскими танцовщицами. В это время она вслед за Кшесинской и Преображенской была официально возведена в звание балерины. Талант танцовщицы в эти годы находился лишь в периоде своего совершенствования. Об этом свидетельствовал все возрастающий успех ее во время новых выступлений в столице в 1904 году и гастролей за рубежом, в Монте-Карло. Но смерть уже подстерегала Рославлеву. Она скончалась в конце 1904 года в Цюрихе вследствие неудачно произведенной операции.

В чем же заключалась сущность необычайного таланта Рославлевой? Природа гармонично сочетала в ней все данные, свойственные подлинной артистке. Рославлева пленяла зрителей не только безупречной техникой танца, его классической формой, свободой исполнения, глубиной актерского дарования, но и своим безграничным сценическим обаянием. Автор ее некролога выражал общее мнение зрителей, когда утверждал, что у Рославлевой в «гармонии движений, линий, целомудренного взгляда, чистой улыбки чуялась душа красивая, чистая и прекрасная»¹. Рославлева была первой Авророй в «Спящей красавице» в Москве и первой Китри в «Дон-Кихоте» в постановке Горского.

Окончивший школу в 1880 году Николай Петрович Домашев (1861- 1916) на второй год службы стал уже педагогом школы, а в 1884 году был назначен первым танцовщиком. Такое быстрое продвижение было вполне закономерным, так как Домашев оказался не только выдающимся, но в некотором отношении исключительным танцовщиком. Прыжок его был феноменален. В три прыжка без разбега он покрывал расстояние от одного портала сцены Большого театра до другого. «Антраша восемь» он исполнял либо поднимаясь вверх во время прыжка, либо опускаясь вниз. Домашев обладал редким баллоном - он парил в воздухе и затем медленно приземлялся. Виртуозно исполнял танцовщик и народно-характерные танцы. Например, идя впрысдку с другим танцовщиком, которого держал за руку, он время от времени делал перекидное жетэ через своего партнера и оказывался по другую сторону от него. Все это сочеталось у Домашева с исключительно выгодной внешностью, пропорциональной фигурой и выдающимся актерским дарованием. Он принимал от стареющего Гельцера его молодые роли и не только не снижал качества их исполнения, а развивал их по-своему. Молодое поколение балетных зрителей восхищалось Домашевым в роли Иванушки в «Коньке-Горбунке» так же, как их отцы восхищались в свое время Гельцером. И вместе с тем этот неподражаемый танцовщик-актер нигде не был известен, кроме Москвы, так как он всю свою жизнь, несмотря на самые выгодные предложения, упорно отказывался выступать где-либо, кроме родной ему сцены Большого театра. «Если хотят меня видеть, пусть приезжают в Москву»,²-обычно говорил он.

Перечисленными именами далеко не исчерпывается список отлично подготовленных питомцев московской школы, переданных в эти годы в балетную труппу. Многие из них сразу заняли первое положение, другие показали себя лишь в последующей период.

В Москве еще много лет назад русские педагоги стали бороться с иностранцами за утверждение своей системы преподавания и за свое главенство в школе. В 1860 году преподавательница школы Г. Воронина писала в дирекцию: «Я желаю продолжать мою службу... с прежним окладом жалованья... с тем только, чтобы на учениц моих не имели влияния другие учителя танцев и не переводили бы оных впредь до усовершенствования их

¹ «Русское слово», 1904, 15 ноября.

² Из беседы автора с В. Д. Тихомировым.

талантов под моим руководством и наставлениями, ибо в прежнее время, имея в классах моих много хороших учениц с большими талантами, которые будучи перемещенными в классы других танцоров, не только не успели в оных, но совершенно отстали, так что все мои труды остались потерянными». Приняв во внимание, что среди учениц Ворониной были такие танцовщицы, как Николаева и Собошанская, дирекция московских театров поддержала ее требование и желание преподавательницы было частично удовлетворено. Ей было предоставлено право оставить до окончания школы нескольких учениц по ее выбору, а не передавать свой класс незадолго до выпуска иностранному педагогу, как это было принято. Эта частная победа повлекла за собой успехи в дальнейшей борьбе. К концу 70-х годов хореографическое образование в Москве оказалось всецело в руках русских педагогов.

В 1888 году была произведена реформа школы. Стало уделяться больше внимания общему развитию учащихся, был увеличен курс общеобразовательных дисциплин. Начался более тщательный подбор преподавателей специальных предметов. Однако создание драматических курсов и их полное отделение от балетной школы так же, как и прошедшая в конце 60-х годов передача консерватории оперно-музыкального отделения училища, неблагоприятно отразилось на воспитании как драматических, так и оперных артистов. Именно с этого момента московские драматические и оперные исполнители стали хуже владеть своим телом.

Появление в Московской школе в 1889 году Мендеса сыграло такую же роль, как и появление Чекетти в Петербурге. Разница была лишь в том, что Мендес, обладая высокой танцевальной техникой итальянцев, не отличался их косностью, полностью признавал зрелость русской школы в балете и стремился лишь обогатить ее виртуозностью исполнения, не нарушая основ. Кроме того, что было крайне важно на данном этапе, он, как очень музыкальный человек, тесно связывал преподавание танца с музыкой. Иногда он даже заставлял учащихся в классе напевать про себя музыкальный мотив во время прохождения адажио или аллегро, чтобы они яснее чувствовали связь музыки и танца. Педагогическая система Мендеса имела то преимущество, что она не только приучала учащихся свободно владеть танцевальной техникой, но и помогала им вырабатывать выносливость и самостоятельно совершенствоваться в дальнейшем. Его лучшие ученицы - А. Джури, Л. Рославлева, Е. Гельцер-стали выдающимися русскими балеринами с яркой индивидуальностью, но достигли этого не сразу, а в результате упорной работы.

В развитии науки о балете новаторскую роль сыграла Лидия Ричардовна (Михайловна) Нелидова (Барто) (1864-1929). После выпуска из школы в 1884 году она вскоре начала исполнять первые партии. Обладая хорошей техникой, воздушным и высоким прыжком и большой трудоспособностью, Нелидова была лишена сценического обаяния. В 1895 году она успешно выступила в Лондоне, но по возвращении в Россию успеха не имела. Вскоре Нелидова покинула сцену и всецело отдалась педагогической деятельности, открыв в Москве первую частную балетную школу. Это начинание не носило чисто

коммерческого характера, а преследовало более высокие цели. Нелидова была мыслящим, интеллектуально развитым и преданным своему делу человеком, и ее глубоко волновал вопрос о падении балетного искусства в России. В 1894 году она выпустила книгу «Письма о балете. Идеалы хореографии и истинные пути балета», в которой нашли свое отражение взгляды московской балетной труппы. Сетую на падение «игнорируемого и искажаемого в настоящее время»¹ балетного искусства, Нелидова одновременно указывала, что «балет должен быть страницей человеческой истории, показывающей нам: изменяемость событий, превратности счастья, борьбу страстей, и возбуждающе в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение ко всему низкому и порочному»². Детализируя свои основные мысли, Нелидова писала: «Танцы в балете необходимо должны заключать в себе драматическую мысль или характер; они должны... проистекать из действия и выражать данный момент. Танцам, не имеющим этого внутреннего смысла и не связанным с самим ходом действия, места в балете быть не должно. Тем более не должно быть места на образцовой сцене такому зрелищу, ложно именуемому балетом, которое сплошь состоит из одних голых танцев и где сюжет пристегнут к этим танцам только ради приличия, ради того, чтобы придать ему ложный вид цельного произведения. Тем более не должно быть места на этой сцене зрелищу, преследующему цель посредством роскошной обстановки, костюмерии, калейдоскопических фокусов, массовых и технических эффектов, действовать на чувство зрения лишь одним внешним образом... Фантастичный и волшебный элемент может находить себе место в балете только как выражение идей... сюжет балета, как и сюжет драмы и оперы, должен черпаться из жизни, из действительности; сюжет его должен быть реальным... Назначить в балете роль танцам, пантомиме и пластике, сделать тот или другой элемент преобладающим зависит, конечно, всецело от хореографа, создающего произведение, и от того, в какой мере это произведение требует участия того или другого элемента по своему сюжету и руководящей мысли».

В те годы еще ни одна танцовщица в мире не была способна поднять в печати столь сложные вопросы эстетики балета. Однако в России такая артистка балета нашлась, и это лишний раз доказывало идейное превосходство русского балета. В 1908 году та же Нелидова оказалась автором несколько наивного, но первого учебника классического танца «Искусство движений и балетная гимнастика».

Успехи балетной школы в Москве стояли в тесной связи как с хорошим составом преподавателей, так и с правильной методикой самого преподавания.

В середине 90-х годов дирекция императорских театров в связи с ростом экономического значения Москвы стала обращать больше внимания на балет Большого театра.

После четырехлетнего перерыва, в 1896 году, здесь было дано сразу пять новых балетных постановок, на следующий год-две, а в 1898 году- четыре.

¹ Л. М. Нелидова. Письма о балете. Идеалы хореографии и истинные пути балета. М., изд. Кушнерева, 1894, стр. IV.

² Там же, стр. 51.

Некоторые из этих спектаклей, как например, «Брама» и «Даита» Мендеса, отличались уже забытой в Москве роскошью. Последний балет представлял собой несомненный художественный интерес как в области костюмов, так и в особенности в отношении музыки, написанной молодым композитором Г. Э. Конюсом, использовавшим подлинные японские и китайские мелодии.

Но ни роскошь постановок, ни талантливость исполнителей не меняли дела - театр в дни балетных спектаклей пустовал. Это объяснялось тем, что балетный репертуар был абсолютно чужд московскому зрителю и ни в какой мере не отражал ни его чаяний, ни его настроений.

В стране начинался революционный подъем, который особенно остро ощущался в Москве. В искусстве он характеризовался отрицанием обветшалых форм казенного театра и стремлением создать новое искусство, более свободное и отвечающее настроениям общества. Стали открываться частные театры, боровшиеся с установками императорских.

Новый управляющий московскими театрами В. А. Теляковский, стремясь найти способ заинтересовать зрителя и повысить балетные сборы в Москве, решил перенести в Большой театр лучшие петербургские спектакли и для начала выбрал «Спящую красавицу». Для осуществления этой постановки был командирован в Москву молодой артист петербургской балетной труппы Горский, которому и суждено было стать впоследствии одним из крупнейших реформаторов и прогрессивных деятелей мировой хореографии.

Александр Алексеевич Горский (1871-1924) родился в Стрельне, под Петербургом, в семье торгового служащего. В Петербургской балетной школе, куда он был определен в 1880 году, Горский подвергся сильному влиянию своего педагога Волкова, восприняв от него смелость суждений, критическое отношение к окружающему, к установившимся канонам искусства и широкие демократические взгляды. Не меньшее влияние оказал на него и Л. Иванов, который даже предлагал ему стать своим помощником в постановке новых балетных спектаклей. Приемы Петипа в создании массовых танцев также не ускользали от внимания Горского. По окончании школы в 1889 году он был выпущен в кордебалет, что не помешало ему через одиннадцать лет достигнуть положения первого танцовщика. С равным успехом Горский исполнял и классические, и народно-характерные танцы, и пантомимные роли. Одновременно с работой в балете он очень много читал, посещал вечерние курсы Академии художеств и совершенствовал свои музыкальные знания. В итоге Горский научился хорошо владеть кистью и карандашом и в случае надобности мог дирижировать оркестром. Глазунов доверял ему дирижирование оркестром во время репетиции своих балетов. Изучив систему записи танцев Степанова, Горский стал не только убежденным его последователем, но и ближайшим помощником. После неожиданной смерти автора системы он издал пособие для учащихся, овладевающих записью танцев, - «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова».

В 1896 году Горский был назначен в школу ассистентом Гердта и, кроме того, повел самостоятельный предмет - теорию танца, знакомя учащихся старших классов с записью танцев Степанова.

Свободное владение системой Степанова и произведенная самостоятельно запись балета «Спящая красавица» и явились причиной того, что именно Горскому было поручено осуществить постановку данного спектакля в Москве. Эта командировка имела решающее значение как для самого балетмейстера, так и для дальнейшего развития балета Большого театра.

Горский прибыл в Москву 3 декабря 1898 года, то есть через полтора месяца после открытия Художественного театра, и сразу почувствовал тот совершенно иной темп художественной жизни, который отличал Москву от Петербурга. Здесь смело сокрушались отжившие каноны и традиции и создавалось еще неведомое искусство. Спектакли Художественного театра потрясали молодого балетмейстера своею правдивостью и глубиной, постановки частной оперы Мамонтова поражали необычайностью режиссерских решений, красочностью декораций и костюмов В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, К. А. Коровина и А. М. Васнецова, а также актерским мастерством молодых оперных артистов. После всего этого то, что творилось в балете, показалось Горскому бесконечно устаревшим и никому не нужным. Знакомство с молодым темпераментным художником Коровиным и встречи с Шаляпиным помогли балетмейстеру понять происходившее в Москве. Поставив в исключительно короткий срок - три недели - «Спящую красавицу» Петипа на сцене Большого театра. Горский, переполненный новыми впечатлениями, возвратился в Петербург и снова окунулся в казенную рутину театров столицы.

Между тем расчет управляющего московскими театрами оправдал себя. «Спящая красавица» несколько оживила положение в балете. Сборы в театре повысились не столько за счет балетных зрителей, сколько благодаря любителям музыки, желавшим ознакомиться с произведением Чайковского, впервые исполняемым в Москве полностью. Чтобы поддержать достигнутый успех, Теляковский добился переноса в Большой театр «Раймонды», что и было осуществлено тем же Горским в январе 1900 года. Музыка Глазунова вызвала в Москве не меньший интерес, чем музыка Чайковского.

Артисты московской балетной труппы встретили Горского радушно, а несомненный успех «Спящей красавицы» повысил популярность молодого петербургского балетмейстера. Работа в Большом театре убедила Горского в неограниченных и никем не используемых творческих возможностях московских артистов балета. Со своей стороны и артисты увидели в Горском не обычного представителя художественной администрации петербургской труппы, смотревшего на все московское свысока, а талантливого и увлекающегося своим искусством товарища.

В этот приезд Горский получил официальное предложение Теляковского-го встать во главе московской балетной труппы и дал на это свое принципиальное согласие.

Осенью 1900 года, после гастрольной поездки в Будапешт с труппой артистов петербургского балета во главе с Преображенской, Горский был командирован «к московским театрам для исполнения режиссерских обязанностей по балетной труппе»¹. Осторожность формулировки перевода Горского, по-видимому, объяснялась желанием не вызывать недовольства московских артистов назначением в Большой театр петербуржца.

Для своего балетмейстерского дебюта Горский избрал балет Петипа «Дон-Кихот», который москвичи считали «своим», так как он первоначально был поставлен на сцене Большого театра. В данном случае необходимо было не возобновление, а совершенно новая редакция балета. Горский решил полностью изменить оформление, привлекая новых художников-станковистов, работающих в опере Мамонтова, использовать в балете режиссерские принципы Художественного театра и, следуя Л. Иванову, произвести изменение канонических форм танца за счет обогащения его народными элементами. Все это должно было подчиняться главному - борьбе за реалистическую содержательность спектакля, за его предельную ясность и логичность.

Свою работу в театре Горский начал беседой с труппой, что было по тем временам новшеством. Обращение балетмейстера к артистам и слова о том, что «среди балета часто попадаются люди, которые любят искусство не ради искусства, а ради самих себя как участвующих в нем»¹, полностью совпадали с известной формулировкой Станиславского: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве»².

Горский значительно переделал либретто «Дон-Кихота» для того, чтобы придать большую логичность развитию действия и приблизить сюжет к произведению Сервантеса.

Непосредственная работа на сцене началась с точного распределения ролей между всеми участниками спектакля, включая каждого артиста кордебалета и статиста. Это также совпадало с принципами работы над массовыми сценами в Художественном театре. Стремление создать реалистическую живую народную толпу нашло свое отражение и в композиции танца. Кордебалетные танцы у Горского часто строились на совершенно различных движениях, задаваемых отдельным группам и парам в одном и том же массовом танце. Каноническое построение парного классического танца было смело нарушено балетмейстером. Вместо общепринятого адажио, исполняемого балериной и ее партнером, двух соло и финала появился один общий танец, подчиненный единству драматического действия и закону всей постановки. Одновременно с этим Горский бережно сохранял все лучшее, что было в старой постановке Петипа. Оформление спектакля было поручено молодым художникам К. А. Коровину и А. Я. Головину, которые повели борьбу с устаревшими по письму декорациями и балетными костюмами, заменив их красочными, смелыми, яркими полотнами и театрализованными испанскими

¹ Архив Музея ГАБТа СССР. Черновая запись.

² К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953, стр. 336.

платьями. Кроме того, к работе над балетом были привлечены молодой дирижер А. Ф. Аренде и драматический режиссер И. К. Делазари.

Новый курс, резко взятый Горским, естественно, разделил труппу на два лагеря. С одной стороны стояла почти вся молодежь, возглавляемая Л. А. Рославлевой и М. М. Мордкиным и поддерживавшая нового балетмейстера, с другой - группировалась часть пожилых артистов, которые были тесно связаны с реакционной критикой и немногочисленными московскими балетными завсегдатаями, неодобрительно взиравшими на поправление уже изживших себя старых балетных традиций. Но группа молодежи была и многочисленнее и активнее.

Первое представление балета «Дон-Кихот» состоялось 6 декабря 1900 года после трехмесячной напряженной работы и вызвало почти единодушный взрыв негодования со стороны реакционной критики и «знатоков» балета. Пресса буквально обливала грязью Горского и за танцы, и за костюмы, и в особенности за оформление спектакля. Таким же издевательствам подвергались на страницах газет и первые спектакли Художественного театра, и постановки частной оперы С. И. Мамонтова. Однако критические нападки на балет, где каноны прошлого многие считали незыблемыми приняли особенно ожесточенную форму. Скандальные рецензии, появившиеся во всех газетах, привлекли к себе внимание москвичей и побудили многих людей, никогда не посещавших балет, пойти в театр и проверить суждение прессы. Эти не искушенные в балете, случайные посетители театра в большинстве своем принадлежали к демократической прогрессивной интеллигенции и к небольшой тогда группе либеральной торгова-промышленной буржуазии. Новые зрители, неожиданно появившиеся на балетных спектаклях, сыграли значительную роль в дальнейшем развитии балета в Москве. Они не только не согласились с критикой, но и выразили диаметрально противоположное мнение о «Дон-Кихоте», горячо приняв новый балет.

Успех Горского был несомненен, об этом свидетельствовала касса театра. Так же как и первый балет Чайковского, работа Горского получила признание снизу, а не сверху.

Чем же объяснялась причина удаи балетмейстера? Горский сумел верно почувствовать и определить требования московских зрителей, для которых главным были содержательность произведения и актерское мастерство исполнителей. Если в балете отсутствовала крепкая драматургическая основа, если в нем не было волнующих пантомимных сцен, то и самые совершенные по форме и исполнению танцы не могли их заменить.

Однако желание приблизить либретто к произведению Сервантеса не дало почти никаких результатов. Новые задачи, поставленные перед артистами балета, решались ими по-разному, создавая разнотильность в спектакле, а главное - устаревшая музыка Минкуса парализовала все попытки глубокого обновления постановки.

Все это заставило Горского выбрать для следующего своего выступления балет Чайковского «Лебединое озеро». Так же как и в «Дон-Кихоте», балетмейстер бережно сохранил все лучшее, что ему досталось от

предшественников, то есть работу Иванова и часть танцев Петипа, но коренным образом переработал 1-й акт. От этого балет значительно выиграл, что было признано даже петербургской критикой, чрезвычайно патриотичной к постановке Петипа. Удалось Горскому и другое, а именно: усиление действенной линии, раскрывающей внутреннее содержание произведения. «Лебединое озеро» снова подверглось жестоким нападкам со стороны критики. Особенно доставалось декорациям, выполненным теми же художниками, которые оформляли «Дон-Кихота». Однако зрители приняли этот спектакль очень благосклонно.

Используя те же приемы. Горский возобновил на сцене Большого театра «Конька-Горбунка», также оцененного совсем по-разному критикой и зрителем.

В этом же сезоне Горский поставил на сцене Нового театра¹ «Вальс-фантазию» Глинки. Это был первый опыт создания «белого балета», то есть хореографической картины, лишенной какого-либо сюжета². Цель ее заключалась в том, чтобы выразить в танце содержание музыки композитора-классика.

Все эти постановки были для Горского лишь проверкой своих сил. В конце 1901 года он приступил к первой фундаментальной работе-совершенно самостоятельному воплощению в балете романа Гюго «Собор Парижской богородицы».

Горский, основываясь на романе, по-своему разработал план спектакля, не только предельно приближая его к первоисточнику, но и глубже вскрывая прогрессивную сущность произведения. Не желая мириться с музыкой Пуни, балетмейстер приложил все усилия, чтобы привлечь к постановке крупного композитора. Но переговоры с "Глазуновым и другими ведущими музыкантами не дали желаемых результатов и вынудили Горского пригласить композитора А. Ю. Симона. Это был музыкант, имевший уже на своем счету три оперы и один балет, шедшие на московской сцене.

Сам Горский вместе с художником Коровиным, оформлявшим спектакль, отправился в Париж, чтобы на месте почувствовать и изучить эпоху, в которой должно было развернуться действие балета. Во всей этой предварительной работе было заметно влияние постановочных приемов Художественного театра того времени. Репетиционная работа над спектаклем полностью развернулась только осенью 1902 года и показала, что сложность передачи содержания произведения потребует широкого использования пантомимы. Условная пантомима отвергалась и московской труппой и балетмейстером, отчего задача значительно усложнялась. Хотя Горский был осведомлен о пристрастии москвичей к пантомиме, он все же решил оградить себя от нападков критики, назвав спектакль не балетом, а «мелодрамой с танцами».

Роль Клода Фролло была поручена Горским В. Ф. Гельцеру-непревзойденному создателю этого образа в Москве. Роль Квазимодо исполнял Домашев, а главная партия Эсмеральды из-за болезни Рославлевой была доверена Г. Гримальди, последней балерине-итальянке, гастролировавшей в

¹ Театр, созданный для экспериментальных работ.

² Впоследствии «белые балеты» получили широкое распространение как у нас, так и за рубежом.

Москве и отличавшейся ярким актерским дарованием несколько натуралистического характера. Но основное внимание Горский уделил не солистам, а массе, показав себя здесь достойным и единственным преемником Петипа. В этом балете, названном балетмейстером «Дочь Гудулы», громко зазвучала народная тема, которая по цензурным соображениям была значительно смягчена в «Эсмеральде» Перро. Такое разрешение сюжета было особенно актуально в обстановке нового революционного подъема.

Первое представление балета состоялось в ноябре 1902 года и сопровождалось обычными выпадами против Горского со стороны прессы. Балетные знатоки осуждали балетмейстера за отсутствие танцев, несмотря на то что третий акт был сплошь танцевальным и притом разрешенным с необычайной фантазией. Однако в этом общем хоре осуждений впервые раздалось несколько голосов, сочувственно отзывавшихся о постановке. Основная масса зрителей восприняла спектакль как хореографическую драму и покидала театр потрясенной. Кроме того, публика уловила в постановке те нотки антиклерикализма и революционности, которые умышленно были вложены в балет Горским и звучали в те годы особенно ярко. Музыка Симона оказалась выше партитуры Пуни, но значительно слабее произведений работавших в то время композиторов.

В самой балетной труппе спектакль вызвал двоякое отношение. В то время как молодежь горячо откликнулась на то новое, что появилось в постановке, старшее поколение отнеслось к нему очень сдержанно. В особенности были недовольны балерины, которым приходилось больше играть, чем танцевать. Эти настроения были известны Горскому еще во время репетиций и заставили его принять соответствующие меры. Он уже раньше заметил в кордебалете молодую танцовщицу С. В. Федорову 2-ю, поразившую его какой-то стихийностью исполнения танца. Ее возможности балетмейстер уже испытал, поручив ей партию уличной танцовщицы в «Дон-Кихоте». Эту артистку Горский и начал тайно готовить для роли Эсмеральды.

Софья Васильевна Федорова 2-я (1878-1963) окончила Московскую балетную школу в 1899 году. Безрадостное детство наложило отпечаток на ее характер. Крайне эмоциональная, болезненно нервная и замкнутая до дикости, Федорова во время танца совершенно преображалась, забывала все окружающее и всецело отдавалась своему искусству. Это было особенно заметно в характерных танцах, где выявлялось еще одно ее качество - незаурядное актерское дарование. И когда крайне неблагоприятные отзывы прессы и балетных «знатоков» о «Дочери Гудулы» повлекли за собой внезапное «заболевание» всех исполнительниц роли Эсмеральды в день очередного представления балета, Горский, предвидевший подобную демонстрацию, предложил выпустить в этой партии подготовленную им Федорову. Дебют танцовщицы состоялся в очень ответственном спектакле, на который приехали петербургские критики, с начала новаторской деятельности Горского регулярно посещавшие новые московские балетные постановки. Петербургская критика со своих эстетических позиций резко осудила реалистический балет Горского, но пришла в неописуемый восторг от Федоровой. Артистка настолько

захватила их своим исполнением, что они даже не заметили ее техническую слабость в классическом танце, который процветал в Петербурге. Это была первая общепризнанная победа молодой московской артистки, впоследствии создавшей целую галерею ярких танцевальных образов.

«Дочь Гудулы» была самым фундаментальным произведением Горского этого периода. Постановка не потеряла своего несомненного интереса и художественной ценности и в наши дни, но существенным ее недостатком было увлечение историко-бытовой линией, которая господствовала тогда и в Художественном театре. Вспоминая историко-бытовую линию МХАТа, в эти годы, Станиславский отмечал, что она отличалась «всеми присущими ей ошибками и достоинствами»¹. Театр стремился к правде, но эта правда, по словам Станиславского, была «больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории»². Критика обвиняла Горского в том, что он превратил сцену в «Дочери Гудулы» в антикварную лавку. Эта линия вела балет, так же как и драму, к натурализму, к увлечению бытовыми подробностями, отвлекавшими зрителя от главного. Горский осознал эту ошибку и решил в следующей постановке уделить меньше внимания историко-бытовым подробностям и ярче оттенить идею произведения.

Прогрессивные взгляды Горского заставляли его смотреть на искусство как на средство борьбы с отрицательными сторонами жизни общества. Он упорно стремился включить в эту борьбу и балет, а потому в обстановке нарастающего революционного подъема перешел к форме хореографической сатиры. Для этого он избрал пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке».

Как известно, эта тема в свое время была крайне неудачно использована Сен-Леоном. Горский отказался от либретто сен-леоновской постановки и в содружестве с композитором Симоном создал свою редакцию балета. Сказочность сюжета играла для него второстепенную роль, главным была идея непомерного стяжательства. В условиях крепнувшего русского капитализма подобный подход к теме произведения являлся прямым вызовом буржуазному зрителю. Балет был показан москвичам в октябре 1903 года, естественно, не пришелся по вкусу наиболее влиятельной части зрителей и не удержался в репертуаре.

В 1904 году Горский поставил в Москве «Баядерку», внеся в нее, как обычно, значительные танцевальные и сюжетные изменения, обострившие социальный конфликт в этом балете, и оставив в неприкосновенности последнюю картину - «Тени» - одно из величайших достижений Петипа. Следующий год ознаменовался двумя новыми фундаментальными спектаклями Горского. После успешного показа в Москве балета «Волшебное зеркало» в своей новой редакции Горский в конце 1905 года поставил старый балет Петипа «Дочь фараона» в совершенно самостоятельной и своеобразной хореографической трактовке. В этом спектакле балетмейстер стремился перенести зрителей в Древний Египет и придал танцам и движениям характерные особенности барельефов времен фараонов. Он проявил

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 208.

² Там же, стр. 212.

исключительный такт и нигде не впал в вульгарную стилизацию искусства Древнего Египта. Горский снял все чисто внешние, специфично «балетные» эффекты и сцены, что значительно обогатило драматическую линию постановки и сделало ее более реалистической. Новое рождение «Дочери фараона» настолько заинтересовало деятелей русского балета, что в Москву из Петербурга приехала молодая танцовщица Анна Павлова, будущая знаменитая балерина: она хотела участвовать в новой постановке своего учителя, которого она глубоко уважала. В результате изменения либретто образ рабыни Хиты, блестяще воплощенный Федоровой 2-й, доминировал над главной ролью дочери фараона Аспичии, в новой редакции носившей имя Бинт-Анты. Унизительность рабства, превращавшая человека в неодушевленный предмет, с потрясающей убедительностью была донесена Федоровой до зрителя. «Положение рабы...-писал критик,-согнуло стан, потупило голову, сковало движения... Но в этой покорности - гордость свободы, скованной грубым насилием»¹.

В результате пятилетней деятельности Горского балет в Москве оказался преобразованным. Попытка дирекции и Министерства двора превратить Большой театр в филиал петербургского не удалась. Не только внешняя сторона спектаклей, но и содержание их приобрели абсолютно другой характер. Благодаря Горскому шедшие ранее малозначительные балеты - «Привал кавалерии», «Приключения Флика и Флока», «Брама» и «Звезды» - уступили место критически пересмотренному классическому балетному репертуару. Творчество Горского того периода не выходило за рамки условного реализма, но в области балета это уже само по себе было прогрессивным явлением. Разумеется, Горский не смог бы так быстро осуществить свою реформу, если бы не встретил в труппе людей, разделяющих его художественные взгляды. Первое место среди них принадлежало талантливому танцовщику Мордкину.

Михаил Михайлович Мордкин (1880-1944) был выпущен из Московской балетной школы в 1900 году и сразу зачислен в труппу солистом. Исключительная внешность, выразительность хореографии, темперамент в исполнении народных танцев и редкие актерские данные предопределили будущее молодого танцовщика. Мордкин был пламенным поклонником Горского, который сразу его заметил и стал усиленно выдвигать. Убедившись в возможностях танцовщика по его выступлению в партии принца Дезире в «Спящей красавице». Горский при постановке «Конька-Горбунка» создал специально для него роль раба, чтобы показать его в характерных танцах. После этого Мордкин стал постоянным исполнителем первых танцевальных партий в спектаклях Горского. Одни танцевальные выступления не удовлетворяли Мордкина, воспитанного в лучших традициях московской балетной труппы. Он стал регулярно появляться и в пантомимных ролях, таких, как хан в «Коньке-Горбунке», царь Нубийский в «Дочери фараона» и т. д.

Горский уделял большое внимание подготовке балетных актеров, которые были бы способны разрешать любые выдвигаемые им задачи. Здесь

¹ С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я. М., «Труд», 1914, стр. 54.

достойным соратником балетмейстера стал молодой педагог Тихомиров. Это ему балет в Москве был прежде всего обязан появлением из стен школы все новых и новых исполнителей очень высокого качества.

Василий Дмитриевич Тихомиров (1876-1956) по окончании Московской балетной школы был направлен в 1893 году в Петербург для совершенствования. В Москве Тихомиров учился в классе И. А. Ермолова, а в Петербурге посещал уроки Гердта и Петипа, знакомился с методикой преподавания Иогансона и других петербургских педагогов. Параллельно с учением он с успехом выступал на сцене Мариинского театра, исполняя сольные номера в балетах.

В 1896 году Тихомиров возвратился в Москву, где занял первое положение в труппе и стал преподавать в школе. Прекрасная фигура, свободное владение классическим танцем, широкий непринужденный жест, легкость прыжка и выразительность движений при несомненных актерских данных обеспечили танцовщику блестящее будущее. Свыше тридцати лет Тихомиров по праву занимал ведущее положение в московской балетной труппе, неоднократно с успехом выступая в Петербурге, в провинции и за рубежом. Артист героического плана, он с особенным блеском воплощал образы Конрада в балете «Корсар», Жана де Бриена в балете «Раймонда» и др.

Удивительно плодотворной была педагогическая деятельность Тихомирова, которая продолжалась в Московской балетной школе около сорока лет. За это время он воспитал целую плеяду блестящих исполнителей, постоянно выступавших в балетах Горского. Появление Тихомирова в школе знаменовало собой наступление нового периода ее деятельности. Он в корне изменил все старые методы преподавания и ввел свою собственную систему, основанную на критическом освоении и развитии систем своих предшественников.

Начав балетмейстерскую деятельность постановкой танцев в опере «Садко», Тихомиров, после смерти Горского в 1924 году, взял на себя балетмейстерские обязанности и продолжал прогрессивные традиции своего соратника в тяжелые для реалистического балета дни борьбы с формалистическими извращениями. Советское правительство высоко оценило деятельность Тихомирова как артиста, педагога и балетмейстера, присвоив ему звание народного артиста РСФСР.

Блестящий расцвет балета в Москве совпал с продолжением падения придворного балета в Петербурге. После назначения директором императорских театров Теляковского была сделана попытка перенести в Петербург «Дон-Кихота» Горского. Но здесь балет не имел и не мог иметь успеха у консервативной части зрителей, расценивавших постановку как недостойную «любительщину», дискредитирующую сцену Мариинского театра.

Консерваторы опирались на авторитет такого мастера, как Петипа, который всюду самым резким образом выступал против московского «новатора и декадента» и обвинял его в изуродовании своих произведений и в плагиате. Почтенный, но уже дряхлый балетмейстер не понимал, что Горский вливал

новую жизнь в его устаревшие балеты. Только прогрессивная интеллигенция приняла балет «Дон-Кихот» в постановке Горского, неоспоримым доказательством чего служит его сохранение в репертуаре до сегодняшнего дня.

В самом начале XX века резко обозначились два направления в русской национальной балетной культуре. Москва развивала национальное русское балетное искусство с его элементами демократизма, Петербург продолжал отражать в своем балете вкусы правительственных кругов и уже отмирающего феодального дворянства. С одной стороны стояла московская балетная труппа во главе с Горским, опиравшаяся на передовую интеллигенцию и на либеральную часть торгово-промышленной буржуазии, с Другой - была петербургская балетная труппа, лишившаяся твердого художественного руководства и искавшая поддержки у эстетствующих кругов дворянства.

За короткий период московская балетная труппа полностью восстановила свое прежнее значение, и балет в Москве стал снова ведущим в стране. Усилиями Горского было поднято содержание балетных спектаклей путем чистки репертуара, переосмысливания лучших произведений балета прошлого и обращения к классической литературе. Был в корне изменен и внешний вид постановок - декорации, костюм, танец. Все это доказывало жизнеспособность московской балетной труппы и объясняло причины минувшего полного падения хореографического искусства в Москве. Стоило балету начать отвечать на запросы зрителя, как он снова стал близок широким его кругам.

Балет в Петербурге находился в тупике. Содержание многих спектаклей в лучшем случае было ничтожно, а часто и бессмысленно. Столичный балет жил исключительно благодаря сильному составу исполнителей и спектаклям Чайковского и Глазунова.

ГЛАВА XV. РУССКИЙ БАЛЕТ ПЕРЕД ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИЕЙ

Подавление революции 1905 года тяжело отразилось на русском искусстве. Значительная часть художественной интеллигенции отказалась от общественного служения и встала на путь чистого искусства. Некоторые открыто перешли в лагерь реакции, и только очень немногие остались верны прежним идеалам. В этот период, который Горький назвал самым бесстыдным десятилетием в истории русской интеллигенции, стали быстро распространяться всякого рода упадочные, реакционные течения - символизм, футуризм, акмеизм и др. Для них были характерны отход от реальной действительности, любование формой и обращение к мистике и эротике.

Большое влияние на художественную жизнь Петербурга оказывала группа «Мир искусства», организованная в самом конце XIX века и издававшая свой журнал. На страницах журнала, в газетных статьях и в практической деятельности члены этой группы твердо проводили свои взгляды на искусство и его значение в общественной жизни человека, выступая против народно-демократических традиций 60--70-х годов XIX века. В группу «Мир искусства» входили очень талантливые художники во главе с А. Н. Бенуа, для которых живописность, чувство стиля были важнее содержания и идейности произведения. С 1905 года эти художники влияли на развитие петербургского балета.

В начале XX века в петербургском балетном репертуаре наблюдался полный застой. Руководители балета находились в состоянии растерянности и нерешительности. После отстранения Петипа старая репертуарная линия окончательно оборвалась, чувствовалась необходимость вступить на новый путь, а на какой именно, никто из руководства не знал.

Попытки найти выход из положения путем приглашения балетмейстеров из-за рубежа не увенчались успехом. Приехавшие в Россию балетмейстеры А. Бергер и А. Коппини оказались неспособными сделать что-либо выдающееся и поспешили покинуть Петербург.

Положение в балете волновало труппу и рождало недовольство, усиливавшееся вестями из Москвы о новаторской деятельности Горского в Большом театре. Особенно возмущалась петербургская балетная молодежь. Как раз в этот период балетная труппа располагала исключительно талантливым составом молодых артистов, которые не находили применения своим силам и были вынуждены участвовать в старых спектаклях или в новых бездарных постановках.

Среди этой молодежи, нетерпеливо ожидавшей коренных изменений в балетной политике петербургской дирекции, выделялся Фокин. Ему суждено было стать, выразителем новых веяний в петербургском балете и сыграть в

дальнейшем видную роль в истории русского и зарубежного хореографического искусства.

Михаил Михайлович Фокин (1880-1942) по собственному желанию был определен в Петербургскую балетную школу, несмотря на противодействие отца. Необычайная одаренность позволила ему сразу же стать первым учеником по всем специальным и общеобразовательным предметам. В школе Фокин отличался необыкновенной жадностью к знаниям и все свободное время посвящал чтению, занятиям музыкой и в особенности рисованию, в котором обнаруживал несомненный талант. Танцам он обучался у П. Карсавина, И. Волкова и Н. Легата, пантомиму изучал у Петипа и Гердта. В четвертом классе на Фокина обратил внимание Л. Иванов, поручив ему главную роль в балете «Волшебная флейта», шедшем на сцене школьного театра. При окончании школы совершенство молодого выпускника было столь очевидным, что он в порядке исключения был принят в труппу прямо на сольное положение. В 1898 году Фокин с большим успехом дебютировал в балете «Пахита», исполнив вместе с Л. Н. Егоровой, Ю. Н. Седовой и М. К. Обуховым отдельный номер. Удачный дебют не охладил стремления молодого танцовщика к совершенствованию - Фокин продолжал усердно посещать классы Иогансона и Чекетти и не оставил своих занятий музыкой и живописью в вечерних классах Академии художеств. Через очень короткий срок Фокин стал общепризнанным ведущим танцовщиком в труппе. С 1902 года он начал преподавать в балетной школе в младших классах девочек, а в 1905 году самостоятельно повел старший класс. За эти годы Фокин дважды побывал за границей.

К этому времени молодой танцовщик был уже вполне сформировавшимся артистом. Безупречно и свободно владея классическим танцем, он одновременно был одним из лучших исполнителей народно-характерных плясок и справедливо считался прекрасным пантомимным актером. Кроме того, Фокин профессионально владел кистью и карандашом и отлично играл на рояле. Воспитанный в прогрессивных традициях русского реалистического балета, он неудержимо стремился вперед и нетерпеливо искал случая применить на деле кипевшую в нем энергию. Фокин отличался критическим отношением к окружающему, независимостью суждений и не желал мириться с рутинной и затхлостью, которая царила в петербургской балетной труппе. Начав свою педагогическую работу, он сразу встал на новый путь, стремясь в первую очередь внести смысл в каждое движение классического танца. Он, например, всегда спрашивал своих учениц, зачем они становятся на пальцы или делают арабеск, и указывал на эмоциональные возможности различных танцевальных движений.

Балетная молодежь высоко ценила Фокина и смотрела на него как на своего вождя. В 1904 году Фокин разработал план постановки балета «Дафнис и Хлоя» и подал его в дирекцию, снабдив соответствующей объяснительной запиской. В этой записке он подробно излагал сущность той реформы в области постановки балетного спектакля, которую он предполагал осуществить. Фокин считал, что танец должен выражать душевные переживания действующих лиц, что танцевальная часть спектакля должна составлять единое художественное

целое с музыкой, живописью и пластикой, говорил о невозможности ставить балеты на случайную музыку, представляющую собой набор вальсов, полек и галопов, и требовал, чтобы музыка выражала те чувства, которые передаются движениями танцующих. Считая недопустимым пользоваться одной и той же формой танца во всех балетах, балетмейстер указывал на необходимость изменять ее в зависимости от характера всего произведения. По его мнению, было неуместно танцевать на пальцах в греческой вакханалии или исполнять испанский танец в традиционных пачках и т. д.

Записка Фокина осталась без ответа. Подобное пренебрежение со стороны дирекции не могло не обидеть балетмейстера.

Воспользовавшись порученной ему постановкой выпускного спектакля школы, Фокин, осуществляя балет А. В. Кадлеца «Ацис и Гала-тея», частично применил в нем те новые принципы, о которых писал в своей докладной записке. Спектакль поразил зрителей изяществом и изысканностью. Пресса считала постановку несомненной удачей молодого балетмейстера, но и после этого дирекция продолжала не обращать внимания на его усилия. Это равнодушие, естественно, задело самолюбие Фокина и вызвало недовольство большинства балетной труппы, стремившегося вступить на новый путь развития своего искусства.

Революция 1905 года всколыхнула страну, все слои русского общества. На революционные события откликнулась и балетная труппа Мариинского театра. Передовая ее часть, главным образом молодежь во главе с Фокиным, А. Павловой и И. Кшеоинским, организовала оппозиционную группу и предъявила дирекции ряд требований, направленных на улучшение условий работы и жизни артистов балета. Требования были скромны, но дирекция не стала даже вести переговоры с представителями труппы. Волнения усиливались. Однако неоднородность коллектива, политическая отсталость многих артистов, воспитанных с детских лет в атмосфере поклонения царской семье и ее окружению, а главное - разгром революции помешали провести в жизнь балета какие-либо изменения.

События 1905 года тяжело отразились на судьбе ряда актеров: сумасшествие В. Киселева, самоубийство талантливого ведущего танцовщика С. Легата - несомненно, следствие этих волнений. Один из руководителей оппозиционной группы - И. Кшесинский - раньше времени был выпущен на пенсию. Павловой был объявлен строгий выговор за резкое выступление на одном из собраний. Дирекция никогда не забывала великой балерине ее участия в оппозиции и всегда относилась к ней настороженно и неприязненно.

Сам Фокин был оставлен в театре лишь ввиду своей незаменимости и стремления правительства не возбуждать лишних разговоров. Негласно же было дано распоряжение не допускать его к руководящей работе в балете, что имело неблагоприятные последствия как для петербургского балета, так и для самого балетмейстера. Революционные настроения, охватившие в 1905 году самый привилегированный коллектив императорских театров, вызвали возмущение в высших сферах петербургского общества и в реакционной прессе.

Весной 1906 года Фокин поставил для школьного спектакля балет «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона к комедии Шекспира, включив в него несколько номеров Глинки и Шопена. Эта работа была большой удачей балетмейстера. Музыка композитора была им верно прочитана, рисунок классического танца строго соответствовал стилю и содержанию спектакля, а наблюдательный глаз живописца и прирожденный вкус помогли ему создать ряд запоминающихся и совершенных по форме картин. На спектакле присутствовала общественность города-петербургская художественная критика и художники из объединения «Мир искусства». Они со своих позиций по достоинству оценили Фокина, увидев в нем художника яркой индивидуальности, большого вкуса и чувства стиля, и решили, что этот балетмейстер смог бы стать глашатаем их мировоззрения в балете.

Однако дирекция петербургских театров держалась другого мнения и продолжала всячески препятствовать проникновению Фокина на сцену театра в качестве постановщика. Его деятельность ограничивалась созданием балетов для балетной школы или для благотворительных спектаклей, которые получили широкое распространение после 1905 года.

Перепуганное революцией, высшее петербургское общество стремилось в те дни всячески задобрить рабочих мелкими подачками. Так называемая благотворительность стала модой и приняла невиданные до того размеры. Этим путем достигались две цели: петербургский «высший свет» «на законном основании» беззаботно веселился и одновременно «бедные» получали средства вспомоществования. Художники «Мира искусства» в свою очередь также решили использовать благотворительные вечера и спектакли для пропаганды своих идей в живописи.

В апреле 1906 года Фокин дебютировал в качестве постановщика балетов для благотворительных вечеров, показав избранному петербургскому обществу вторую картину балета А. Рубинштейна «Виноградная лоза». Спектакль был великолепно поставлен, хорошо принят публикой и имел несомненный успех. Но не это радовало начинающего балетмейстера, а маленькая визитная карточка, присланная ему Петипа, присутствовавшим на спектакле. «Дорогой друг Фокин! - писал маститый балетмейстер.- Восхищен Вашими композициями. Продолжайте и Вы станете хорошим балетмейстером»¹.

В начале 1907 года на очередном вечере, устроенном в пользу Общества защиты детей, зрители увидели новые работы Фокина. На этот раз им были показаны два балета - «Шопениана», основанная на сюите для большого оркестра, инструментованной Глазуновым для пяти фортепьянных пьес Шопена, и «Евника» на музыку композитора Н. В. Щербачева. Изысканность и совершенство формы спектаклей еще сильнее укрепили решение «миriskусников» ориентироваться на Фокина. Его постановки полностью соответствовали их практическим интересам. Имя Фокина становилось все более популярным в Петербурге.

¹ М. М. Фокин. Против течения. Л.-М., «Искусство», 1962, стр. 166.

Глава объединения «Мир искусства» художник А. Н. Бенуа предложил Фокину совместно создать новый балет. Бенуа брал на себя написание либретто и оформление спектакля, предоставляя Фокину всю хореографическую часть. В качестве композитора была выдвинута кандидатура молодого музыканта-новатора Н. Н. Черепнина. Новый балет «Павильон Ар-миды» был подготовлен в чисто кабинетной обстановке, но площадки для его показа не было. Изыскивая возможность поставить свой балет, Фокин и Бенуа согласились показать вторую картину «Павильона Армиды» - «Оживленный гобелен» - на школьном экзаменационном спектакле. Постановка снова имела большой успех у зрителя. Этот успех был использован окружением авторов балета для оказания соответствующего нажима через влиятельных лиц на дирекцию театров, которая вынуждена была принять к постановке на сцене Мариинского театра весь спектакль полностью и согласиться на то, чтобы оформление его было поручено Бенуа. Осенью 1907 года «Павильон Армяды» был показан петербургскому обществу и принес полную победу как Фокину, так и группе «Мир искусства». Содержание балета с его уклоном в мистику как нельзя лучше соответствовало миросозерцанию великосветского зрителя, готового, по словам Горького, бежать в те годы от действительности «в темные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетика»¹. Однако танцы в этом балете были поставлены хореографически действенно, с тонким знанием и чувством эпохи. Эта постановка окончательно закрепила связь Фокина с «мирискусниками».

После «Павильона Армиды» Фокин принялся за постановку своего следующего произведения. В содружестве с «мирискусниками» он избрал балет А. С. Аренского «Египетские ночи», созданный композитором на сюжет новеллы Готье «Ночь в Египте».

В начале 1908 года спектакль был дан в пользу Общества защиты детей. Сложность содержания определила преобладание в нем пантомимы. В целях достижения наилучших результатов в этом отношении, а также желая добиться наибольшего внешнего эффекта, Фокин поручил главную роль в балете драматической актрисе Е. И. Тиме. Балетмейстер считал, что так как в этой роли нет танцев, но «много страсти, разных нюансов любовного чувства»¹, то драматическая актриса сможет вернее передать этот психологически сложный образ. Кроме того, и внешние данные Тиме подходили к этой роли.

Спектакль имел успех, так как он полностью соответствовал запросам тогдашнего петербургского зрителя.

Вместе с «Египетскими ночами» шел «Балет под музыку Шопена» - новый вариант «Шопенианы». Эта хореографическая картина носила бессюжетный дивертисментный характер. Идея создания единой композиции - танцевально-симфонической сюиты - еще не получила здесь окончательного решения.

Немного позднее для экзаменационного спектакля балетной школы Фокин создал *Grand pas* на музыку Шопена. Это был второй новый вариант

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 23, М., ГИХЛ, 1953, стр. 346.

«Шопенианы», в котором замысел балетмейстера получил окончательное решение. (Впоследствии отделялись лишь некоторые детали постановки.) Инструментовка Глазунова, за исключением нескольких номеров, была заменена инструментовкой М. Ф. Келлера.

1909 год был решающим в творческой жизни Фокина. В начале года дирекция театров поручила ему постановку на сцене Мариинского театра двух его ранее показанных балетов - «Египетские ночи» и «Шопениана», а весной на сцене Мариинского театра появился и балет «Евника». Эти работы были оплачены дирекцией, что знаменовало официальное признание балетмейстерских прав Фокина. После этого он стал готовиться к своему первому показу русского балета в Париже. Инициатором зарубежных гастрольных поездок русского балета был С. П. Дягилев (1872-1929).

Дягилев представлял собой чрезвычайно типичную фигуру для своего времени. Обедневший дворянин, впитавший в себя многовековую русскую дворянскую культуру, он был чрезвычайно одаренным человеком. Помимо незаурядных знаний в области искусства, Дягилев отличался исключительными организаторскими способностями. Входя в кружок «Мир искусства», он благодаря своей кипучей энергии вскоре стал практическим воплощением всех замыслов его членов. Большая культура, связи в «высшем обществе»¹, а также редкая оборотистость и смелость позволяли ему разрешать такие задачи, которые были не под силу другим.

В конце прошлого века Дягилев устроил ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «Ежегодник императорских театров», превратив его из сухого издания казенного типа в художественный журнал. Пропагандируя русское искусство за рубежом, Дягилев в 1906 году организует в Париже выставку русской живописи, а в 1907 году знакомит парижскую публику с русской классической музыкой, тем самым кладя начало так называемым «Русским сезонам».

На следующий год Дягилев вывез в Париж русскую оперу, показав за границей Шаляпина в «Борисе Годунове» (спектакль был оформлен силами русских художников). Огромный успех первого русского оперного сезона не уберег Дягилева от материальных убытков. Это заставило его несколько перестроить свою деятельность.

Дягилев довольно пренебрежительно относился к балету, считая, что «смотреть его с одинаковым успехом могут как умные, так и глупые - все равно никакого содержания и смысла в нем нет; да и для исполнения его не требуется напрягать даже маленькие умственные способности»².

Но, несмотря на это, хорошо зная вкусы и требования зарубежного буржуазного зрителя, он решил в 1909 году везти в Париж именно русский балет. Как всегда, дело было поставлено на широкую ногу: для поездки были отобраны лучшие артисты Петербурга и Москвы, взяты с собой из России

¹ М. М. Фокин. Против течения. Л.-М., «Искусство», 1962, стр. 204.

² М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. II. Л., 1939, стр. 135.

оркестр, рабочие сцены, обслуживающий персонал постановочной части. В качестве балетмейстера и художественного руководителя гастролей был приглашен Фокин.

В мае 1909 года в Париже состоялся очередной «Русский сезон», в котором впервые большое место было уделено балету. В репертуар антрепризы входили следующие постановки Фокина: «Половецкий стан» из оперы Бородина «Князь Игорь» с хором и оркестром, «Павильон Армиды» Черепнина, «Празднество» (дивертисментная сюита на музыку русских композиторов-классиков), «Сильфиды» (та же танцевальная сюита на музыку Шопена, которая в несколько ином виде была ранее показана в России, но в другой инструментровке - Глазунова, Лядова, С. Танеева, И. Стравинского) и «Клеопатра» (новое название «Египетских ночей»).

Успех русского балета в Париже намного превзошел все ожидания Дягилева. Весть о замечательном, но давно забытом в Западной Европе искусстве классического балета, возрожденном русскими, мгновенно облетела весь мир. Дягилев, Фокин и ведущие русские балетные артисты сразу стали знаменитостями. Их имена не сходили со страниц буржуазных газет и журналов. Фокин торжествовал полную победу, так как считал, что здесь, в Париже, его наконец поняли и оценили по достоинству. Он не обратил внимания на то, что среди зрителей были не только крупнейшие ценители подлинного искусства, но и люди, посещавшие его постановки лишь затем, чтобы не отстать от моды на русский балет и не прослыть невеждами.

Среди прогрессивной художественной интеллигенции, посещавшей представления русского балетного сезона, были такие крупные деятели искусства и литературы, как Ромен Роллан, О. Родэн, Сара Бернар, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, Маргарита Лонг, Э. Верхарн, Э. Ростан и др. Они приходили в восторг от совершенства искусства русских исполнителей и захватывающей выразительности их танца, от обаятельной простоты пантомимы и нового разрешения декораций и костюмов.

Решительная победа русского балета за рубежом была закономерной и неизбежной. В течение более полувека русские исполнители шаг за шагом, преодолевая серьезные препятствия, постепенно завоевывали сцены зарубежных театров. Вслед за собой они вели и русский балетный репертуар. После постановки в 1896 году в Милане «Спящей красавицы» в 1907 году в Праге была осуществлена полностью постановка «Лебединого озера». Не только русские исполнители, но и русские балеты были известны за рубежом, не хватало лишь русского оформления спектаклей - декорационной живописи, гармонично сочетающейся с красочной гаммой костюмов и движениями ансамбля, - которое теперь появилось в Париже, тем самым завершив борьбу русских балетных артистов за мировое признание. В этом несомненно была большая заслуга Дягилева, сумевшего блестяще организовать эти гастроли.

Своим небывалым успехом постановки Фокина были обязаны и участию в них замечательных молодых артистов балета Мариинского и Большого

театров, сила которых заключалась в их талантливости, в «искренности» и «святости»¹ их творчества и в том, что в них горело пламя служения искусству.

Среди этой молодежи первое место принадлежало величайшей мировой танцовщице начала XX века Анне Матвеевне (по театру Павловне) Павловой (1881-1931). Случайное знакомство с балериной Е. П. Соколовой, преподававшей в балетной школе, и ее протекция помогли Павловой стать воспитанницей Петербургского хореографического училища. Здесь она проявляла исключительное прилежание и была первой ученицей по общеобразовательным дисциплинам, но в отношении классического танца вызывала сомнение у Соколовой. Отсутствие выворотности грозило ей исключением из школы за профнепригодность. Лишь авторитетное мнение Иогансона и Гердта, увидевших в этой воспитаннице яркое индивидуальное дарование, обеспечили ей дальнейшее спокойное пребывание в училище. В последних классах необыкновенный талант Павловой стал уже очевидным. Ей начали регулярно поручать сольные номера в балетах, и она была выпущена в 1899 году в труппу на положение корифейки. Через четыре года после выпуска Павлова достигла уже звания первой солистки. Из школы балерина вынесла мягкость и выразительность исполнения, унаследованную от Соколовой, необычайное чувство стиля, переданное ей Гердтом, и любовь к строгой простоте классического танца, а также сознание первостепенной важности труда и совершенствования, внушенные ей Иогансоном. Вся последующая творческая жизнь Павловой до самой смерти проходила под знаком непрерывной учебы. Она поглощала бесконечное количество книг, занималась рисованием и лепкой, совершенствовалась в технике танца у Чекетти, брала уроки у итальянской балерины Баретта в Милане и самым серьезным образом изучала народные танцы повсюду, куда бы ни заносила ее судьба. Редкий, чисто русский талант Павловой помогал ей разбираться во всех получаемых ею знаниях и впечатлениях, отбирать из них самое главное и нужное и, органически переработав, применять в своем творчестве.

Павлова была яркой представительницей русской школы в балете. Она отрицала танец ради танца, уделяя особое внимание выразительности исполнения. Балерина часто пренебрегала точностью передачи движений классического танца, но это не только не портило впечатление, а, наоборот, усиливало его. С. К. Маковский писал о ней: «Анна Павлова никогда не поражала своей техникой, она очаровывала своим вдохновением. Даже в прошлом никто никогда не осуждал ее танец (который всегда был полон ошибок), хотелось только любоваться ею, забывая все правила танца, чтобы уноситься вдаль чарами ее священного таланта». Павлова была не только замечательной танцовщицей, но и исключительно одаренной актрисой. Дар перевоплощения и из ряда вон выходящий талант позволяли ей создавать как характерные, так и лирические образы, тем самым, делая диапазон ее творчества необъятным. Так, Павлова с одинаковым мастерством исполняла

¹ А. В. Луначарский. Театр и революция. М., Госиздат, 1924, стр. 335.

роли Китри и Жизели и выступала в «Умирающем лебедь» и в «Вакханалии». Но жизнерадостность, бодрость, задор были наиболее близкими ее таланту.

Не личная заинтересованность и не честолюбие заставили Павлову стать в 1905 году одной из самых деятельных и решительных сторонниц Фокина в организованной им забастовке балета, а стремление вперед, вера в то, что победа революции принесет что-то новое искусству балета, то есть чисто идейные побуждения.

Работа в забастовочном комитете и последовавшие репрессии в отношении Фокина со стороны дирекции сблизили с ним Павлову. Случайная услуга, оказанная Павловой Фокиным (в конце 1905 года балерина неожиданно в день назначенного концерта оказалась без партнера и молодой балетмейстер, выручая ее, молниеносно поставил ей знаменитый номер «Умирающий лебедь»), сблизил их еще больше. Именно с этого момента началось их сотрудничество. Фокин еще раньше верно определил сущность дарования Павловой, и потому поручил ей при постановке «Виноградной лозы» самую жизнерадостную искрометную вариацию «Шампанское», в которой она имела необычайный успех. В «Павильоне Армиды» ей уже была поручена главная роль балета. После этого Павлова начала постоянно участвовать в спектаклях Фокина.

Вслед за выступлениями Павловой за границей к ней пришла мировая слава, превосходившая легендарную славу Тальони. В течение последующих двадцати лет художественный мир, говоря о балете, говорил прежде всего о Павловой - ее имя стало олицетворять все искусство хореографии. Слава не испортила Павлову, она оставалась такой же принципиальной, такой же русской, какой была и до этого, но петербургская дирекция императорских театров, боясь потерять танцовщицу, применила к ней свой излюбленный метод репрессий. В 1909 году, заключив с ней контракт на оклад в 10 тысяч рублей в год, дирекция одновременно связала ее огромной неустойкой в случае перерыва в выступлениях в течение трех лет. Обладая независимым характером, Павлова уже и раньше имела недоразумения с дирекцией и не раз заставляла ее идти на уступки. В 1913 году произошел окончательный разрыв балерины с дирекцией из-за удержанной с нее неустойки, и она уехала за границу. Перед отъездом Павлова прямо заявила: «Дирекция никогда за все время существования театров в России не ценила и не уважала должным образом артистов и была к ним в тяжелые для них годы бессердечной. Теперь я хочу поступить таким же образом с дирекцией и хоть немного отплатить за всех моих сестер по профессии».¹

Первая мировая война и последовавшая за ней революция удержали Павлову от возвращения на родину, так как она оказалась связанной контрактами. В "дальнейшем попытки артистки возвратиться в Советский Союз не дали результатов, но Павлова до конца своих дней оставалась русской. На вопрос, где бы она хотела жить, артистка неизменно отвечала:

¹ В кн.: М.Ф. Кшесинская. Танцы в Петербурге. Лондон, 1960, стр. 228.

«Где-нибудь в России»¹. Последние годы жизни Павловой не были легкими-обеспеченное существование давалось путем невероятного труда, сопряженного с постоянной тоской по родине. Трудоспособность артистки не имела пределов-она выступала в год до двухсот раз, при ежедневных тренировочных занятиях. Павлова была одной из немногих русских эмигранток, которые до конца своих дней не изменили своим принципам в служении искусству и не снизили качества своего исполнения. Нарушая обычаи капиталистического мира и рискуя своей популярностью, она упорно боролась с рекламой, отказываясь от бесед с представителями прессы, никогда не повторяла на бис исполненного номера, считая, что пережить дважды одно и то же невозможно. Павлова творила не для узкого круга капиталистов, а для широких масс народа тех стран, в которых она выступала. Ее искусство было поистине народным. Достаточно сказать, что в Мексике она выступала с небывалым успехом перед аудиторией в 40 тысяч человек. Подобные выступления не были единичными. Капиталистический мир завладел этой замечательной артисткой, но она никогда не изменяла идеалам русской национальной школы в балете.

Особенно способствовала успеху Фокина в эти годы деятельность Вацлава Фомича Нижинского (1890-1950). Происходя из потомственной балетной семьи, Нижинский, получив первоначальное хореографическое образование у отца, в 1900 году был определен в Петербургскую балетную школу. Здесь он очень скоро обратил на себя внимание педагога училища Н. Легата, который, помимо плановых занятий, стал заниматься с ним отдельно, тщательно и осторожно развивая его талант. На шестой год обучения непосредственный учитель Нижинского М. К. Обухов официально заявил, что ему уже нечему учить своего ученика, так как он танцует лучше всех своих педагогов. Все же Нижинского продержали в школе еще один год. После блестящего выступления в балете «Сон в летнюю ночь» в 1906 году он на следующий год был зачислен в труппу на положение корифея, но фактически стал исполнять партии первых артистов. Фокин сразу оценил необыкновенные возможности молодого танцовщика, его необычайный прыжок, легкость, воздушность, мягкость движений и природную грацию. Специально для Нижинского балетмейстер создал партию раба в «Павильоне Армиды» и стал занимать его во всех своих постановках. Нижинский тем временем пополнял свое образование, усердно посещал уроки Чекетти и много читал. Помимо исключительного дарования танцовщика, он стал проявлять и выдающиеся актерские данные.

Нижинский обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения «Его лицо, кожа, даже рост в каждом балете казались иными»². Лучшими его ролями были: Альберт («Жизель»), Зигфрид («Лебединое озеро»). Золотой раб («Шехеразада»), Видение розы. Голубой бог и Петрушка (из одноименных балетов). Вместе с актерским мастерством росла и танцевальная выразительность танцовщика. Знаменитый французский

¹ М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. II. Л., 1939, стр. 98.

² М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. II. Л., 1939, стр. 177.

скульптор Родэн утверждал, что Нижинский был одним из немногих, которые могли выражать в танце все волнения человеческой души. Через год после выпуска Нижинский уже пользовался всеобщей известностью, что, между прочим, никак не отражалось на его поведении - он оставался таким же скромным и простым в обхождении, как и раньше. На следующий год состоялись первые выступления Нижинского за рубежом, сразу стяжавшие ему мировую славу. Дягилев в своих интересах умело развивал успех танцовщика, обеспечивая ему баснословные гонорары и исключительные условия для работы. Фокин ставил для него отдельные танцы и целые балеты. Но ни мировая слава, ни деньги не заставили Нижинского забыть о родине. Выступая со все растущим успехом за границей, он в 1909-1910 годах в назначенное время приезжал в Петербург и безропотно менял свое положение первого танцовщика мира, получавшего в Париже 4000 рублей в месяц, на амплуа второго солиста петербургской балетной труппы с ежемесячным окладом в 80 рублей.

В 1911 году у Нижинского произошел конфликт с дирекцией из-за костюма Альберта в балете «Жизель». Так как дирекция не только не стремилась уладить инцидент, а, наоборот, заняла в этом деле непримиримую позицию, Нижинский подал в отставку и в 1911 году покинул Россию.

С этого момента началась трагическая половина жизни этого необыкновенного артиста. Оторванный от горячо любимой родины, он сразу ощутил пустоту и неудовлетворенность окружающим. Вначале он продолжал работать с Дягилевым и Фокиным и с прежним мастерством создавал новые яркие образы. Прославленная французская драматическая актриса Сара Бернар, увидев его в роли Петрушки, призналась: «Мне страшно, я вижу величайшего актера в мире!». Не антраша с десятью заносками, не знаменитый прыжок в балете «Видение розы», когда он с сидячего положения на полу совершал свой изумительный прыжок назад и «улетал» в открытое окно, а глубина проникновения в образ изображаемого персонажа делала Нижинского подлинно неподражаемым. Но чем дальше он работал с Дягилевым, тем сильнее росло в нем чувство протеста.

В том же 1911 году, поддержанный Дягилевым и Бакстом, Нижинский решил попробовать свои собственные силы как постановщик. К этому времени он пришел к заключению, что не только общепринятые положения классического танца, но и любое человеческое движение может быть использовано в балете и всегда будет красиво и выразительно, если оно подсказано самим произведением и одухотворено искренним переживанием. Эти взгляды он и пытался воплотить в трех своих балетах - «Полуденный отдых Фавна» (1912), «Игры» на музыку Дебюсси и «Весна священная» на музыку Стравинского. Появление в 1913 году «Весны священной» вызвало грандиозную полемику в парижских газетах. Наряду с гневными обвинениями Нижинского буржуазной и эстетской прессой в ниспровержении основных требований эстетики и нравственности звучали голоса людей, видевших в его попытках зерно нового. Дело доходило до скандалов и открытых столкновений на спектаклях. А. В. Луначарский в двух своих статьях подробно разобрал

положительные и отрицательные стороны постановок. Указав, что в танцах, поставленных Нижинским в «Весне священной», чувствовалось «декадентское ухищрение, присущее неопрimitивизму, ребячливости дряхлеющей культуры»¹, которое вредило общему интересному эффекту, что композитор Стравинский идет по «спорному пути» и что его музыка «полна диких и грубых монотонных и неуклюжих ритмов»², Луначарский в то же время утверждал, что «прекрасное далеко не целиком сводится к красивому, а тем более к красивенькому»³ и что создатели спектакля были правы «давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством»⁴. Луначарский хвалил Нижинского за то, что в поисках «примитивного жеста»⁵ тот обратился к народному творчеству, к вышивкам и очень старым лубкам. К «Фавну» Луначарский отнесся скорее отрицательно, чем положительно, но одновременно признался, что в отношении игры Нижинского «как мима и танцора приходится выразить одно только безусловное одобрение»⁶. Все же в этих балетах было больше недостатков, чем достоинств.

Нижинский всячески стремился вырваться из пут Дягилева, который закабалил его контрактами. Наконец, это ему удалось. Танцовщик, проживавший тогда с женой в Австро-Венгрии, собрался возвратиться в Россию, но в день, когда он пошел брать билеты, началась первая мировая война. Нижинский был немедленно арестован и посажен в лагерь для военнопленных. С большим трудом удалось добиться его освобождения и разрешения на переезд в Америку. Это разрешение было дано артисту лишь после того, как он обещал не пытаться перебраться из Америки на родину. Нижинский приехал в США в очень тяжелом состоянии. По словам его жены, он только и «бредил Россией и войной»⁷. В Америке в 1916 году он поставил свой последний балет, избрав для него сюжетом предание о Тиле Уленшпигеле - народном герое Фландрии. Это была одна из его наиболее любопытных, хотя и очень спорных работ. Вскоре после этого Нижинский заболел «черной меланхолией». Постепенно он перестал реагировать на окружающее и впал в молчаливое созерцательное состояние, никогда его не покидавшее. Попытки вывести его из этого состояния не давали никаких результатов. Жена перевезла его в Европу, некоторое время они жили в Париже, а затем поселились в Венгрии, в маленьком городке Оденбурге. Здесь Нижинский в годы Великой Отечественной войны встретился с советскими войсками, освобождавшими Венгрию. Встреча эта произвела на артиста очень сильное впечатление. После многолетнего перерыва он впервые заговорил, ощупывал обмундирование бойцов, как бы не веря себе, и плакал от радости. Когда после войны артисты

¹ А. В. Луначарский. Театр и революция. М., Госиздат, 1924, стр. 436.

² Там же, стр. 435.

³ Там же, стр. 434.

⁴ Там же, стр. 435.

⁵ Там же, стр. 435.

⁶ Там же, стр. 376.

⁷ М. В. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета, т. II. Л., 1939, стр. 179.

советского балета посетили Венгрию, Нижинский пожелал побывать на их концерте. Это было совершенно неожиданно для окружающих, так как до этого он всячески избегал появляться в публичных местах. После окончания концерта его жена передала артистам, что ему очень понравился концерт и что он приятно поражен тем, насколько русский балет развился и вырос по сравнению с дореволюционным периодом. Это были последние предсмертные проблески сознательной жизни артиста. Он собирался возвратиться во что бы то ни стало на родину, что потребовало устройства его дел. Для этого он поехал в Лондон, где и скончался.

Шумиха, поднятая зарубежной буржуазной прессой обоих полушарий вокруг русских балетных выступлений в Париже, докатилась и до России, вызвав самые противоречивые отклики в печати. В связи с этим как в Петербурге, так и в Москве аристократический зритель, привыкший преклоняться перед мнением заграницы, стал проявлять усиленный интерес к балету, что вызвало и перемену в отношении дирекции к Фокину.

Была и другая причина, которая вынуждала дирекцию идти на соглашение с балетмейстером-реформатором, - состояние в те годы императорского петербургского балета.

Руководивший петербургской балетной труппой И. Легат был беспомощен как балетмейстер, что особенно было заметно на фоне минувшей деятельности Петипа и Иванова. Попытки Легата продолжить сказочную тематику «Спящей красавицы» в балете «Кот в сапогах» или обратиться к русскому сюжету в «Аленьком цветочке» не имели никакого успеха, так как композиторы этих балетов А. Михайлов и Ф. Гартман ни в коей мере не могли тягаться не только с Чайковским и Глазуновым, но и с Черепниным и Корещенко. Кроме того, хореографическое воплощение спектаклей было устаревшим, а их содержание в тот период никого не могло интересовать. В своей борьбе за старый балет Н. Легат опирался на самую отсталую критику, которая в эти годы потеряла всякий вес.

После возвращения Фокина в Петербург 1 января 1910 года он был официально утвержден в звании балетмейстера Мариинского театра.

Летом Фокин с частью труппы снова отправился в Париж на второй, всецело балетный «Русский сезон». Предварительно гастрольная группа посетила Берлин и выступила в столице Германии с шумным успехом. В Париже, помимо уже показанного в Петербурге «Карнавала», были поставлены балет «Шехеразада» на музыку одноименной симфонической картины Римского-Корсакова, балет-сказка «Жар-птица» на музыку Стравинского, «Жизель» и сцена «Грот Венеры» из оперы Р. Вагнера «Тан-гейзер».

Либретто для «Шехеразды» было первоначально разработано Бенуа и в достаточной степени соответствовало программе симфонической картины Римского-Корсакова. Связанный либретто и программной музыкой, Фокин создал одно из лучших своих произведений, что, однако, не изменило эротической сущности и мрачного пессимистического содержания всего балета.

«Жар-птица» имела грандиозный успех в сезоне 1910 года и действительно явилась одной из самых ярких творческих удач Фокина.

Балетмейстер писал в своих воспоминаниях, что «Жар-птица» - его любимая постановка, так как именно здесь, благодаря дружной совместной работе с композитором Стравинским, он мог осуществить свой идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным. Ведущие музыкальные темы - Ивана-царевича и царевен, Жар-птицы и Кашеева царства - нашли у Фокина различное хореографическое воплощение. Декорации Головина были сказочно прекрасны и помогали балетмейстеру еще полнее воплотить его замысел. В восторженных статьях парижской прессы писали об этом необыкновенном слиянии творчества композитора, художника и балетмейстера.

В этом «Русском сезоне» во всем блеске развернулся самобытный талант Карсавиной, заменившей Анну Павлову.

Тамара Платоновна Карсавина (род. в 1885 г.) была дочерью известного петербургского танцовщика и педагога П. К. Карсавина. В балетной школе она сразу обратила на себя внимание особой музыкальностью и бесспорной одаренностью в области рисования. Танцевальным успехам Карсавиной несколько мешала ее косолапость-недостаточная выворотность одной из ног. Выпущенная из балетной школы в 1904 году, она была зачислена в кордебалет, что не помешало занимать ее и в сольных номерах, где вскоре обнаружились ее сильные и слабые качества. При необычайной мягкости и выразительности танца, согретого искренним внутренним темпераментом, при чрезвычайно выгодной внешности и большом обаянии артистка не обладала ни силой, ни свободным владением техникой танца. Сознавая свои недостатки, она продолжала совершенствоваться у Иогансона и Е. П. Соколовой, а в дальнейшем - у Баретта в Милане.

Через два года после выпуска, когда Карсавиной была поручена главная партия в балете «Пробуждение Флоры», она блестяще с нею справилась и была переведена в разряд вторых солисток. Выступив в следующем году в главной роли в балете «Грациелла», она проявила себя как незаурядная актриса. Последующие выступления Карсавиной в ответственных ролях и в особенности участие в 1906 году в гастрольной поездке по России, во время которой балерина исполняла ведущие партии в балетах, окончательно выдвинули ее на первое положение. Выступление Карсавиной в том же году в «Лебедином озере» явилось решающим для раскрытия всей глубины ее самобытного таланта. В образе Одетты-Одиллии артистка показала высокую художественную культуру, врожденное чувство стиля и исполнительского такта, простоту и искренность переживаний и редкое умение придавать самым темпераментным сценам и танцам лирическое звучание. Так, например, она первая отказалась от 32 фуэте в третьей картине балета, заменив их кодой. Артистка ярко выраженного реалистического направления, Карсавина решительно отрицала технику ради техники, утверждая, что техникой следует пользоваться «только как средством для достижения определенной цели, а не как материалом для достижения легкого успеха». Балерина участвовала и в первом дягилевском сезоне русского балета, но мировую известность завоевала лишь во время гастролей 1910 года. Карсавина отличалась очень большими

знаниями, начитанностью в области искусства, истории и философии, занималась переводами и изыскивала пути усовершенствования системы записи танцев Степанова. Выйдя замуж за англичанина, она покинула Россию в конце 1918 года, некоторое время выступала за рубежом, преимущественно в Лондоне, и принимала участие в возобновлении «Жар-птицы» в театре «Сэдлер Уэллс». В настоящее время Карсавина проживает в Лондоне и занимается вопросами методики хореографического преподавания.

После успеха в 1910 году в Париже русская гастрольная группа выступила в Бельгии, где ее спектакли сопровождались такими же небывалыми восторгами. По возвращении в Петербург Фокин поставил на сцене Мариинского театра лишь два ранее сочиненных произведения - танцевальную сцену из оперы Вагнера «Тангейзер» и «Карнавал» Шумана¹. В 1911 году он испросил у дирекции продолжительный творческий отпуск на три года за границу с обязательным условием поставить за этот срок четыре новых балета на петербургской сцене.

Весной того же года Фокин вместе с гастрольной группой покинул Россию для проведения третьего русского балетного сезона, который на этот раз не ограничился Парижем, а захватил Англию, Италию и Монако.

В 1911 году исключительным успехом пользовался балет Стравинского «Петрушка». Для него, как и для «Жар-птицы», было характерно полное единство трех создателей спектакля: Стравинского, Бенуа и Фокина. В творческой жизни композитора «Петрушка» - первое вполне самостоятельное произведение и начало его мирового признания. Бенуа почувствовал и передал в своем оформлении полную жизни и народности действенную музыку Стравинского. Для Фокина «Петрушка» - вершина его творчества в антрепризе Дягилева. Балетмейстер сумел воплотить в хореографии замысел композитора: на фоне стихийного народного веселья развивалась жуткая драма полукуклы, получеловека. «Петрушка» Фокина - новая страница в истории русского балета.

За третьим сезоном последовал четвертый. С каждым годом русский балет подчинял своему влиянию все новые и новые страны. «Русское вторжение», как называли это иностранцы, ширилось, но одновременно пресыщенный капиталистический зритель начинал к нему охладевать.

Дягилев прекрасно понимал создавшееся положение и изобретал способы поднять интерес зарубежной публики к русскому балету.

В сезон 1912 года Фокин создал только один балет - «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, близкий по стилю к «Нарциссу» Черепнина, и, разорвав с Дягилевым, возвратился в Мариинский театр.

В конце сентября 1912 года он поставил на петербургской сцене два одноактных балета: «Бабочки» на музыку Шумана и «Исламей». Для последнего балета Фокин использовал «Восточную фантазию» Балакирева. «Бабочки» фактически являлись простым дивертисментом, что же касается «Исламея», то этот балет был очень показателен для Фокина. Встретившись с препятствиями в отношении постановки в Петербурге «Шехеразады», так как

¹ Балет был дан в Петербурге в марте 1910 года. Роль Пьеро в нем исполнял В. Э. Мейерхольд.

семья Римского-Корсакова категорически запретила использовать его партитуру не по назначению, Фокин немедленно воспользовался фабулой «Шехеразады» для создания другого балета на музыку Балакирева, внося в сюжет лишь некоторые изменения. Это лишний раз подтверждало пренебрежение Фокина к содержанию произведения.

Поставив в начале 1913 года в Петербурге еще один незначительный одноактный балет - «Прелюды» на музыку Ф. Листа, - Фокин уехал за границу.

В 1913 году Луначарский отмечал, что «энтузиастическое отношение, которое русский балет вызывал прежде в Париже, прошло»¹. Правда, при этом он указывал, что парижский балетный зритель, «эти паразиты с удовольствием и впредь будут устремляться в русский театр, но только если каждый раз он будет готовить им какой-нибудь сюрприз»².

В 1914 году предсказание Луначарского сбылось. Дягилев для поддержки своего успеха подготовил капиталистическому зрителю «сюрприз»- оперу-балет «Золотой петушок», за который «грязно-золотой Париж» готов был «платить еще дороже»³, и привлек Фокина к этой постановке. Ради очередной сенсации, задуманной Дягилевым, Фокин разменивает свой замечательный талант на скандальный успех. В этом спектакле, шедшем в лубочном оформлении Н. С. Гончаровой, балетные артисты вели действие в то время, как певцы, расположенные по бокам рампы, исполняли вокальные партии. Впервые в постановке Фокина появился полный отрыв музыки от хореографии. Спектакль многими, в особенности русской колонией в Париже, не был принят, и вскоре был запрещен, но Дягилев добился того, что было ему необходимо, - скандала, повысившего интерес капиталистического зрителя к «Русским сезонам». Фокин не впервые задумывался над тем путем, по которому он шел в последние годы. В дальнейшем он старался не повторять таких постановок.

Сравнивая ежегодный балетный репертуар «Русских сезонов» в Париже, можно с полной очевидностью обнаружить весь процесс превращения русского балета под руководством Дягилева в балет космополитический. Если в 1909 году в Париже из пяти произведений Фокина четыре основывались на музыке русских композиторов и лишь одно на музыке Шопена, также славянского композитора и при этом классика, то в 1912 году из четырех новых балетов три принадлежали современным французским композиторам-К. Дебюсси, М. Равелю и Р. Гану-и лишь один Балакиреву. В сезоне 1914 года из пяти новинок три балета сопровождалась музыкой Р. Штрауса и М. Штеймберга, а две другие постановки были операми-балетами, из которых «Золотой петушок» скорее являлся издевательством над русским композитором-классиком, чем художественным произведением.

С конца 1914 года и до Великой Октябрьской социалистической революции Фокин работает в России.

В эти годы в петербургском балете выросли молодые талантливые актеры, вскоре занявшие ведущее положение в театре.

¹ А. В. Луначарский. Театр и революция. М., Госиздат, 1924, стр. 433.

² Там же, стр. 331.

³ Там же, стр. 335.

Одной из наиболее крупных артисток балета, появившихся на сцене в этот период, была Елена Михайловна Люком (род. в 1891 г.). Выпущенная из школы в 1909 году, она была принята в кордебалет и через год, после успешных выступлений в дягилевской антрепризе, переведена в разряд корифеек. В 1912 году Люком стала уже солисткой, а в 1916-балериной. Продвижению артистки много способствовали ее исключительное сценическое обаяние и привлекательная наружность. Право на первое положение она вполне заслуживала и совершенством своего классического танца, и манерой его исполнения, преисполненной наивной непосредственности. После Великой Октябрьской социалистической революции Люком некоторое время несла на себе почти всю тяжесть петербургского балетного репертуара. Лучше всего ей удавались лирические и полухарактерные роли. Более тридцати лет танцовщица украшала собой петербургскую балетную труппу.

В 1913 году Петербургскую балетную школу окончила Ольга Александровна Спесивцева (род. в 1895 г.). Еще за три года до выпуска она обнаружила необыкновенные танцевальные данные. В 1916 году она уже числилась солисткой первого разряда, а в 1918 году стала балериной. Спесивцева обладала чарующей внешностью, безупречно владела техникой танца и была выразительной актрисой. Лирические образы были особенно близки танцовщице. Дягилев считал Спесивцеву «более утонченной и более целомудренной, чем Павлова»¹. Образы, созданные ею в «Эсмеральде», «Баядерке» и «Жизели», были особенно запоминающимися. Во 2-м акте «Жизели» она не являлась воскресшей Жизелью, а лишь видением, призрачной мечтой. Спесивцева была яркой представительницей русского балета и всегда следовала его лучшим традициям. Когда Фокин хотел занять ее в одном из своих новаторских балетов, она отказалась, сказав: «Я не понимаю вашего стиля»².

В 1924 году Спесивцева покинула Россию. До этого она в 1916 году, по приглашению Дягилева, с большим успехом выступала в Соединенных Штатах вместе с Нижинским, а в 1921 году получила всеобщее признание в Париже и Лондоне. Ей прочили блестящее будущее и считали, что со временем она станет преемницей Анны Павловой. Тяжелый недуг - полное расстройство нервной системы - неожиданно прекратил ее артистическую деятельность в 1935 году и на долгие годы замкнул ее в лечебницу в Нью-Йорке. Спесивцева была последней выдающейся русской балериной петербургского императорского балета.

Выдающимся танцовщиком был выпущенный в 1911 году из Петербургской балетной школы Петр Николаевич Владимиров (род. в 1893 г.), который уже на четвертом году службы получил звание танцовщика первого разряда. За это время он успел принять участие в антрепризе Дягилева и с исключительным успехом выступить в Москве. В отличие от многих петербургских танцовщиков Владимиров поражал зрителей мужественностью своего танца, темпераментом и смелостью, граничившей с дерзостью.

¹ Ф. Хазан. Словарь балета модерн. Париж, 1957, стр. 323.

² Там же.

Свободное владение техникой танца позволяло ему легко справляться с любыми трудностями и никогда не выходить за рамки изящества. Помимо этого, Владимиров обладал незаурядными актерскими данными. Покинув Россию в 1918 году, он выступал за рубежом вместе со своей женой балериной Ф. Дубровской. В настоящее время они руководят студией труппы Г. Баланчина в США.

Петербургская труппа пополнилась еще целым рядом деятелей русского балета, среди которых были Л. Ф. Шоллар, Е. П. Гердт, А. А. Орлов, Л. С. Леонтьев, Б. Г. Романов и многие другие. Большинство из этих артистов впоследствии составили старшее поколение деятелей советского балета.

Развитие балета в Москве в этот период пошло иным путем, чем в Петербурге.

Горский в ряде постановок отдал дань тогдашним модным течениям - импрессионизму и символизму, но это носило кратковременный характер. Так, в самом конце 1907 года на сцене Большого театра появился балет «Нур и Анитра» на музыку симфонической сюиты А. А. Ильинского и его либретто. Прогрессивная идея балета о губительности искусства, если оно отрывает человека от действительности и заставляет забыть об окружающем, снижалась символическим воплощением сюжета - борьбой духов добра и зла и эротичностью танцев.

Через месяц после «Нура и Анитры» Горский показал московскому зрителю бессюжетный дивертисмент «Этюды». Новое произведение ставило перед собой задачу лишь создать «настроение» у зрителя. Субъективистское толкование музыки Грига, Рубинштейна и Шопена роднило этот дивертисмент со многими балетами фокинского направления.

В конце 1908 года Горский создал новую импрессионистическую редакцию «Раймонды». Печать времени отразилась даже на названиях отдельных танцев балета- «в цвете маков», «цвет граната», «в голубом», «под звуки лютни». Мистико-символический сюжет «Раймонды» как нельзя лучше подходил для подобного «переосмысления», но от этого значительно увеличивался разрыв между реалистической музыкой Глазунова и символистической трактовкой балета.

Эти работы Горского получили широкое признание у части эстетствующей прессы, но сам он переживал часы тяжелых раздумий. Горский был слишком глубоким и принципиальным мастером, чтобы удовлетвориться славой, когда он внутренне ощущал, что вступил на неверный путь. Балетмейстер, который с начала своей деятельности в Москве неустанно боролся за реалистическое, прогрессивное содержание произведений, не мог так легко перейти на модную в те годы импрессионистическую символику эстетов. Горский знал, что поверившая ему труппа последует за ним, куда бы он ее ни повел, и это усиливало в нем чувство ответственности. Впоследствии балетмейстер отрицал постановку «Раймонды» и признавался, что она была его ошибкой.

Больше года потребовалось для того, чтобы Горский снова решил возвратиться на прежний, реалистический путь своего творчества. Желая

исправить допущенные ошибки, он стал искать пути создания прогрессивных, общественно значимых балетов. Но осуществить это в стенах императорского театра перед буржуазным зрителем было почти невозможно. О революционной теме в балете здесь не могло быть и речи. Однако Горский нашел выход из положения. В 1909 году, когда революция 1905 года была еще свежа в памяти людей, он задумал постановку, где говорилось бы о народном возмущении против несправедливости правящих классов, где был бы смелый герой, руководящий народным восстанием. А для того чтобы буржуазный зритель и дирекция приняли такой спектакль, он решил снабдить его любовной фабулой, взяв в основу либретто произведение писателя, далекого от подозрений в революционности.

В этом году Горский приступил к работе над одной из лучших своих постановок - балетом «Саламбо» на тему одноименного романа Флобера. С исключительной тщательностью продумал он мельчайшие подробности спектакля, стремясь внести в балет логику действия. Горскому было очень трудно найти композитора, способного написать музыку, соответствовавшую силе замысла произведения. В конце концов он остановил свой выбор на дирижере балетного оркестра А. Ф. Арендсе. Аренде был серьезным музыкантом, учеником Чайковского по Московской консерватории и прекрасно понимал задачи Горского, который доверял ему, как своему соратнику по реформе балета и уважал в нем его постоянную и решительную борьбу со всякими попытками исказить музыку ради удобства исполнителей. Музыка «Саламбо» явилась одним из наиболее удачных произведений Арендса. Оформление спектакля, осуществленное Коровиным, основывалось на тщательном изучении памятников эпохи, но не грешило той излишней музейностью и бытовизмом, которыми в свое время отличалась «Дочь Гудулы».

Балет «Саламбо» увидел свет ramпы в феврале 1910 года и был крупнейшей победой московской балетной труппы во главе с Горским. За все время своего существования на московской сцене этот спектакль не знал ни одного неполного сбора. Более того, чтобы получить билет на него, как и на оперы с участием Шаляпина, студенческая молодежь и трудовая интеллигенция часто простаивали зимой в очереди у кассы целую ночь. Пожар, уничтоживший декорации постановки, преждевременно прекратил ее сценическую жизнь в 1914 году.

В этом спектакле Горский особенно убедительно показал свое исключительное дарование не только в области постановки танцев, но и в режиссуре. Коровин же создал одно из самых сильных своих театральных живописных произведений. Помимо содержания балета, занимательности его сценического изложения, совершенства формы его воплощения, решающую роль в успехе постановки сыграл исключительный подбор исполнителей. В этом спектакле с особенной яркостью обнаружился результат работы Горского по воспитанию танцующего актера. Роль Мато исполнял М. М. Мордкин, достигая подлинного трагизма. Роль Саламбо была блестяще исполнена одной

из замечательных русских танцовщиц Е. В. Гельцер, ставшей лучшей воплотительницей образов, задуманных Горским.

Екатерина Васильевна Гельцер (1876-1962) была дочерью прославленного мастера реалистической балетной пантомимы В. Ф. Гельцера. Еще в раннем детстве в ней пробудилась пламенная любовь к танцу и театру. Однако ее отец, отличавшийся большой принципиальностью в вопросах искусства, не поощрял стремлений дочери, так как считал, что по своим природным данным она не сможет принести особой пользы балету. Но Е. В. Гельцер, кроме любви к искусству танца, обладала еще и необычайной настойчивостью, упорством и умением работать. Эта настойчивость заставила наконец отца согласиться на ее поступление в балетную школу. Здесь, благодаря своему характеру, Гельцер сумела преодолеть природные недостатки и обнаружить несомненную талантливость. В 1894 году, окончив школу по классу Мендеса, танцовщица была зачислена в труппу корифейкой. В первые два года работы в театре Гельцер уже сумела в незначительных маленькие партии показать свои редкие возможности. В 1896 году она была переведена в разряд вторых солисток и командирована в Петербург для совершенствования у Иогансона и Петипа. Два года пробыла артистка в Мариинском театре, постоянно выступая в партиях первых и вторых солисток и серьезно занимаясь в классе Иогансона. Кроме того, она имела возможность наблюдать на сцене таких первоклассных исполнительниц, как Кшесинская, Преображенская и Леняни. Все это сыграло немаловажную роль в формировании таланта молодой танцовщицы. Петербург по достоинству оценил незаурядные способности Гельцер, и ей было сделано предложение вступить в состав петербургской балетной труппы, но она предпочла возвратиться в 1898 году обратно в Москву. В Большой театр она приехала уже солисткой первого разряда и через два месяца после возвращения выступила в главной партии в балете Петипа «Привал кавалерии». Этот первый дебют показал блестящие результаты пребывания молодой танцовщицы в Петербурге и ее серьезных занятий. Ряд последующих выступлений в балетах «Звезды», «Наяда и рыбак», «Спящая красавица», «Дон-Кихот» окончательно укрепили ее положение на московской сцене, и в 1902 году она получила звание балерины.

Гельцер была чисто московской танцовщицей. Обладая первоклассной техникой, большим сценическим обаянием, исключительной мягкостью исполнения, неподдельным темпераментом и природной грацией, она в своем творчестве была совершенно свободна от какой-либо упадочности или декадентства. Ее танец был всегда жизнерадостен; образы, создаваемые балериной, - бодрыми и насыщенными жизнью.

К моменту постановки «Саламбо» Гельцер достигла полной творческой зрелости. В образе героини она показала свое превосходство и как танцовщица и как актриса над другими московскими балеринами. Впоследствии Горский утверждал, что «большим движением вперед балет обязан Е. О. Гельцер. Она сразу пошла вперед по новым путям. Толчком к этому ее новому направлению послужило ее выступление в «Саламбо». После него пошел крупный поворот». Новым направлением, о котором говорил балетмейстер, была реалистическая

героика, совершенно необходимая для воплощения задуманных им образов. Жизнерадостная сущность искусства Гельцер помогла ей создать правдивые образы женщин, побеждавших не своей слабостью, беззащитностью и возвышенной чистотой духа, а смелостью и рехиительностью. Несмотря на частые расхождения, возникавшие между Гельцер и Горским по ряду принципиальных вопросов, они глубоко уважали и ценили друг друга. Горский неоднократно говорил, что Гельцер – единственная актриса, которая его всегда понимала и ни разу не испортила ему ни одного номера, ни одной роли. Связывала этих двух крупнейших деятелей русского балета и их одинаковая демократическая идеология, и их любовь к своему народу. В 1914 году Е. В. Гельцер писала: «Я русская и всем сердцем люблю свою Родину... Мне дороже знакомить с балетом родных русских людей, чем чужих иноземцев, и я танцую по всем нашим городам». Эти слова Гельцер постоянно подтверждала своей творческой деятельностью. Великая Октябрьская социалистическая революция позволила балерине в полной мере развернуть свои исключительные творческие возможности. Советское правительство высоко оценило заслуги Гельцер, и она была первой в истории балета отмечена высоким званием народной артистки РСФСР.

Через год после первого представления «Саламбо», в 1911 году, Горский показал Москве новый балет – «Аленький цветочек» по одноименной сказке С. Т. Аксакова. Этот балет впервые увидел свет в 1907 году в Петербурге в постановке Н. Легата, но успеха не имел.

Для Горского новая постановка носила принципиальный характер борьбы за национальную тематику, за русскую сказку. Пленял и сам образ героини-молодой девушки, смело идущей на подвиг. Однако по целому ряду обстоятельств, из которых немаловажную роль сыграла и слабая музыка композитора Гартмана, балет не имел и не мог иметь особого успеха у буржуазного зрителя того периода. Не помог спектаклю и проникновенный образ, созданный Е. В. Гельцер.

В том же 1911 году, в разгар царившего в обществе увлечения мистикой и символизмом, Горский создал новую редакцию балета «Жизель» и наперекор вкусам буржуазного зрителя разрешил этот романтический спектакль в строго реалистическом плане, сняв со второго акта всю мистику. Сцена с виллисами трактовалась балетмейстером как плод расстроенного рассудка Альберта. Желая подчеркнуть реальность происходящего, Горский перенес действие балета из сказочного прошлого в начало XIX века. Но верный себе балетмейстер и здесь сохранил все лучшее, что было в предыдущих постановках этого балета, в том числе и трактовку В. Ф. Гельцером образа лесничего (роль его была блестяще исполнена И. Е. Сидоровым).

В начале 1912 года Горский осуществил постановку балета «Корсар». Это была не просто реконструкция старого спектакля Перро, а во многом самостоятельное произведение. В поэме Байрона, на которой основывалось либретто балета. Горского привлекал как образ самого Корсара, смелого бунтаря, волевого и благородного, так и образ сильной духом его подруги Медоры. Весь спектакль был проникнут героическим пафосом, и в

реалистическом его воплощении явственно звучали ноты прогрессивного романтизма прошлого. Конрад был одной из лучших ролей В. Д. Тихомирова, а Е. В. Гельцер осталась непревзойденной в образе Медоры. Спектакль заканчивался грандиозной картиной бури на море и гибелью бригантины Корсара. Конрад и Медора спасались на плоту, утверждая победу человека над стихией.

Петербург, не располагавший в эти годы балетмейстером, способным создавать большие балетные полотна, поручил Горскому перенести на сцену Мариинского театра его балет «Конек-Горбунук», но столичная пресса встретила эту постановку чрезвычайно пренебрежительно. Реализм Горского казался петербургским эстетам смешным и старомодным, и их раздражал успех спектакля у широких масс зрителя. Один из представителей эстетов столицы-А. Я. Левинсон-в свое время писал: «Горский является мастером, но примитивный и узкий рационализм его общей концепции имеет чисто отрицательное значение. Суетное и наивное желание мотивировать каждое движение танца свидетельствует об абсолютном непонимании вне психологического значения балета. Этому балетмейстеру не дают спать лавры драматических режиссеров-натуралистов. Во всем чувствуется сдвиг в сторону драмы, и драмы вчерашнего дня»¹. Эта оценка петербургского эстета доказала, что усилия Горского не были тщетны и что его борьба за создание реалистической балетной пьесы беспокоила и раздражала его идеологических противников.

Посещение Петербурга в 1912 году не прошло для Горского бесследно. Балетные миниатюры, которые он увидел на столичной сцене, породили в нем новые мысли. Не столько форма миниатюр, сколько музыкальное сопровождение их обратило на себя внимание балетмейстера. Среднее, а иногда и низкое качество музыки, с которой Горский обычно принужден был иметь дело, на фоне произведений композиторов-классиков, постоянно используемых Фокиным, проявилось особенно ярко.

В Москву Горский возвратился с твердым намерением начать борьбу за повышение качества музыки в своих балетах. По его инициативе в репертуар Большого театра была включена постановка «Щелкунчика», ранее не шедшего в Москве и намеченного к осуществлению в 1914 году.

Тем временем в виде опыта Горский приступил к работе над тремя балетными миниатюрами; они должны были идти в один вечер. Главным желанием балетмейстера было достигнуть возможно более полного слияния музыки и сюжета. Для этого он самым внимательным образом изучал музыку, которую решил использовать, анализировал ее, консультируясь со специалистами, и тщательно подбирал сюжеты. В итоге этой работы в конце 1913 года на сцене Большого театра были даны три балетные миниатюры-«Шубертиана» на сюжет сказания об Ундине и на музыку Шуберта, оркестрованную Арендсом; дивертисментная сюита «Карнавал» на музыку А. Рубинштейна, Лядова, Брамса, Сен-Санса и др. и балет «Любовь быстра», где «Симфонические танцы» Грига послужили основой для создания незатейливой

¹ «Аполлон», 1911, № 10, стр. 160-162.

хореографической картинке из народной жизни Норвегии. Особенно удался балетмейстеру последний балет, который продержался на сцене Большого театра более десяти лет. Расположение миниатюр в спектакле было рассчитано на то, чтобы мрачное впечатление от «Шубертианы», шедшей в самом начале, было сглажено двумя последующими балетами. Вечер имел большой успех, что было отмечено после спектакля артистами Художественного театра, благодарившими исполнителей. После этой несомненной удачи Горский начал подготовку «Щелкунчика».

За истекшие годы московская балетная труппа обогатилась очень многими выдающимися исполнителями, которые ежегодно выпускались Московской балетной школой.

В 1905 году Московскую балетную школу окончила А. М. Балашова (род. в 1887 г.). Выдающиеся способности быстро выдвинули ее на первое положение. Сценический темперамент, техника танца и актерские данные вскоре помогли танцовщице стать второй после Гельцер московской балериной. Диапазон Балашовой был очень широким, но особенно удавались ей героические и деми-характерные роли. В лирических ролях ей иногда не хватало тонкости рисунка танца, но эмоциональность и большое сценическое обаяние возмещали этот недостаток.

В 1906 году окончила школу Вера Алексеевна Каралли (род. в 1890 г.). Ученица М. П. Станиславской и А. А. Горского, она еще будучи в школе обратила на себя внимание своими редкими способностями. Через несколько месяцев после выпуска Каралли из-за болезни балерин совершенно неожиданно вынуждена была разучить в две недели балет «Лебединое озеро» и дебютировать в роли Одетты - Одиллии. Дебют прошел с большим успехом, после чего танцовщица быстро вошла в весь репертуар Большого театра. В 1914 году она получила звание балерины. В 1909 году Каралли выступила в Париже в антрепризе Дягилева в «Павильоне Армиды» вместе с Нижинским. Успех танцовщицы гарантировал ей дальнейшие выступления за рубежом, но болезнь ноги заставила ее покинуть Францию. В 1916 году она выступила в Петрограде в «Умирающем лебеде» Сен-Санса. Часть критики сравнивала ее с Павловой, находя, что ее трактовка образа глубже и ярче.

Каралли никогда не блистала техникой своего танца, иногда позволяла себе отходить от канонов классики, но это всегда было обосновано и продиктовано желанием достигнуть наибольшей выразительности. Она любила красоту поз и движений, которые должны были быть наполнены внутренними переживаниями. Каралли была не только выразительной танцовщицей, но и выдающейся актрисой. В 1908 году она удачно выступила в драматической пьесе «Принц и нищий». Позднее руководство Малого театра предложило ей перейти в драму, но она предпочла остаться в балете. Творческий диапазон Каралли был очень широк, но лучше всего ей удавались лирические, эмоциональные образы в «Лебедином озере», «Жизели», «Эвнике и Петронии», «Умирающем лебеде», «Саламбо».

С 1913 года Каралли начала систематически сниматься в кинокартинах, принимая живое участие в режиссуре фильмов, и вскоре приобрела славу кинозвезды.

Мужской состав труппы пополнился такими яркими артистами, как И. Е. Сидоров (1873-1944) и В. А. Рябцев (1880-1945). Оба танцовщика развивали традиции В. Ф. Гельцера, однако значительно отличались друг от друга. Сидорову лучше всего удавались трагические роли и роли злодеев. Ему была свойственна некоторая романтическая приподнятость, которая ни в какой мере не мешала созданию правдивого реалистического образа. Рябцев был особенно убедителен в комических ролях; им он придавал исключительно мягкий характер, избегая какого-либо гротеска. Рябцев не без успеха выступал и в драме. Оба артиста не ограничивались пантомимными ролями, а исполняли и характерные танцы.

В 1910 году в московскую балетную труппу перешел из Петербурга один из крупнейших артистов русского балета А. Д. Булгаков.

Алексей Дмитриевич Булгаков (1872-1954) по истечении двадцатилетнего срока своей службы в петербургском балете был в 1909 году уволен на пенсию и вскоре приглашен Горским в Большой театр в качестве режиссера и мимического актера. С этого момента начался новый этап его творческой жизни. Скупость и выразительность жестов, яркая, но не утрированная мимика, умение подчинить все средства исполнения созданию яркого образа и мастерское владение гримом всегда являлись основными чертами этого замечательного артиста.

После Великой Октябрьской социалистической революции Булгаков продолжал выступать в советских балетах и до конца своих дней не покидал сцены. Образы созданные им в «Красном маке» (Капитан), «Трех толстяках» (Просперо) и в «Ромео и Джульетте» (патер Лоренцо) еще памятны многим.

Кроме перечисленных артистов, в балет Большого театра вошла молодая смена, в которой впоследствии особенно выделились Л. А. Лащилин, Л. Л. Новиков, В. В. Кригер, М. П. Кандаурова, Л. А. Жуков и др.

Большой театр располагал исключительно сильным составом исполнителей. Даже такой патриот петербургского балета, как критик Левинсон, говоря о московском кордебалете, восклицал: «материал великолепен: столько пластических фигур и красивых лиц не насчитаешь в Петербурге»¹.

Несмотря на то что к началу первой мировой войны балет Петербурга и Москвы обладал такими замечательными по своим художественным достоинствам труппами, наступил новый кризис русского хореографического искусства, вызванный кризисом репертуара. Возвратившийся в 1914 году в Петербург Фокин не ощущал наступившего критического положения в балете, но Горский в Москве уже не скрывал своего волнения в этом отношении. В 1914 году, говоря о балетном искусстве, он с беспокойством отмечал, что в нем сейчас наблюдается остановка в движении вперед. Когда началась первая

¹ «Аполлон», 1911, № 10, стр. 161.

мировая война, московский балетмейстер был серьезно занят вопросом о том, каким образом снова придать поступательное движение русскому балету.

Предполагавшаяся постановка «Щелкунчика» была отложена по требованию цензуры, по своей безграмотности не знавшей, что сюжет балета почерпнут из сказки Дюма-сына, и приписавшей его Гофману, который, как немецкий писатель, был в эти годы изгнан с русской сцены. Необходимо было подумать о новом балете, и, кроме того, хотелось как-то реагировать на войну.

Осенью 1914 года Горский показал Москве большой дивертисмент, названный им «Танцы народов». В нем снова обнаружились демократические тенденции творчества балетмейстера. Весь дивертисмент был составлен из народных танцев союзных держав, объединенных против Германии. Единственным исключением был замечательный по замыслу классический номер «Гений Бельгии», с необыкновенным подъемом исполненный Е. В. Гельцер. В этот танец, проникнутый героическим пафосом, и балетмейстер и исполнительница вложили те восторженные чувства, которые испытывало все прогрессивное человечество по отношению к бельгийскому народу, героически сопротивлявшемуся нашествию могущественных захватчиков.

Петербург откликнулся на войну только в начале 1915 года аллегорическим представлением с музыкальным сопровождением и танцами, сочиненным С. М. Волконским и названным «1914 год». Это было маловразумительное символическое произведение, изобиловавшее казенно-патриотическими чувствами. Спектакль ставил артист балета П. Н. Петров, участвовали в нем такие крупные исполнительницы, как Преображенская, Карсавина и Егорова, но это его не спасло. Очень скоро «1914 год» был снят с репертуара, а затем немедленно забыт. Что же касается дивертисмента Горского, то он частично продолжал свою сценическую жизнь и после Октябрьской революции.

В конце 1915 года Фокин создал четыре новых балета: «Стенька Разин» на музыку Глазунова, «Франческа да Римини» и «Эрос» на музыку Чайковского и «Сон» на сюжет Лермонтова с использованием музыки «Вальса-фантазии» Глинки. Первые два балета были поставлены с благотворительной целью. «Франческа да Римини» оказалась полной неудачей Фокина. «Стенька Разин» имел успех, несмотря на то что в танцах было больше разгула, чем молодецкой вольности. Третий балет - «Эрос», основанный на 1-й, 2-й и 3-й частях «Струнной Серенады» Чайковского, имел некоторый успех и так же, как и балет «Сон», удержался в репертуаре в течение ряда сезонов. «Эрос» с обычным для Фокина символически-мистическим содержанием являлся реминисценцией «Шопенианы» и «Павильона Армиды».

Лишь в конце 1916 года Фокин поставил хореографическую картину «Арагонская Хота» (музыка Глинки)-произведение, которое является одной из наиболее совершенных работ балетмейстера. Незадолго до начала первой мировой войны Фокин посетил Испанию, где познакомился с испанским народным танцем. Это дало ему возможность показать в «Арагонской Хоте» подлинную Испанию. Художник Головин - большой знаток испанской живописи - своими декорациями и костюмами дополнил постановку.

В 1915 году Горский, взяв за основу роман Г. Сенкевича, осуществил новый балет «Эвника и Петроний». Продолжая начатую борьбу за повышение музыкальной части своих постановок, он избрал для нового спектакля произведения Шопена, исходя из национальной общности авторов сюжета и музыки.

В отличие от одноактной фокинской «Евники» Горский развернул перед зрителем большое двухактное полотно. Кроме того, если Фокина вдохновлял лишь небольшой любовный эпизод романа Сенкевича, то Горского волновала сама идея балета. Воспевание силы и красоты жизни в обстановке кровавых событий первой мировой войны звучало как бурный протест против действительности. Тема победы любви над смертью, раскрытая в образах Петрония и Эвники, гибнущих, но остающихся верными своим убеждениям, волновала зрителей. Горский не остановился перед тем, чтобы ввести в последний акт балета знаменитый траурный марш Шопена, под звуки которого центурион приносил Петронию приглашение на пир к цезарю, равносильное смертному приговору. Этот момент вызвал протест со стороны даже расположенных к Горскому музыкантов, которые увидели в подобном использовании траурного марша профанацию произведения композитора и вообще считали недопустимым трактовать античность музыкой Шопена. Объясняя причины, побудившие его на этот шаг. Горский писал: «...изображая прекрасные, полные возвышенности и благородства, чувства таких же людей, как и мы, хотя и закутанных в ТОРИ, - чьи же мелодии взять для сопровождения, разве в музыке Шопена не чувствуется всего этого-я говорю да!». Спектакль Горского, несмотря на свой трагический конец, отличался исключительным оптимизмом и верой в человека.

К 1914 году вполне определилось положение обоих ведущих русских балетмейстеров. Авторитет Горского в труппе с каждым годом рос - ему беспрекословно верили, вполне сознавая, что он ведет балет по правильному пути. Это не значило, что у некоторых представителей труппы не было разногласий с руководителем, но они носили частный характер и ни в коей мере не подвергали сомнению правильность направления, избранного балетмейстером в искусстве. Что же касается Фокина, то многие артисты сомневались в правильности его художественных устремлений и даже упрекали его в нарушении прогрессивных традиций русского балета. Среди этих артистов были не только представители старшего и среднего поколений, воспитанные в другом мировоззрении, но и часть молодежи. Так, молодые исполнители Е. А. Смирнова и С. Д. Андрианов открыто подвергали критике деятельность Фокина. Старики высказывались еще более определенно. Комиссия, в которую входили П. А. Гердт, Н. Г. Легат и А. Х. Иогансон, созданная в 1914 году для решения вопроса о восстановлении на работу артистки М. Ю. Пильц, разрешила его отрицательно. Мотивируя это решение, члены комиссии указывали, что в труппе Дягилева, где в течение двух лет Пильц работала под руководством Фокина, «все идет вразрез нашему традиционному балетному искусству, отрицается значение школы и искажается все приобретенное долгим и упорным трудом в театральном училище».

Недовольство Фокиным усугублялось и его методами работы. Обычно он готовил балет в кабинетной обстановке, составляя подробнейший план всего спектакля, тщательно распределяя музыку, испещряя страницы клавира миниатюрными условными изображениями человеческих фигур в различных танцевальных позах. Закончив эту работу, балетмейстер переходил к репетициям с артистами. Здесь он требовал беспрекословного выполнения всех своих указаний. Фотографическая память помогала ему добиваться точного и самого детального соблюдения всех созданных им движений и поз, вплоть до положения пальцев рук отдельных исполнителей. Когда спектакль оказывался твердо «зазубренным» артистами, Фокин приступал ко второму этапу работы, во время которого каждый участвующий обязан, был искать оправдание всем затверженным движениям. Лишь после этого балет считался готовым для показа зрителю.

Фокин создавал совершенные по форме произведения, но ограничивал творческую самостоятельность членов коллектива, за которых он один и думал и переживал.

Горский работал совсем иначе. Кабинетная работа сводилась у него к обдумыванию идеи балета и средств выявления ее на сцене. Рисунок сольных танцев, кордебалетных построений и пантомимных сцен набрасывался им схематично и эскизно. После изучения музыки и определения идеи и сквозной линии развития действия он проводил беседы, как с главными исполнителями, так и с каждым представителем кордебалета в целях уточнения образов. Балетмейстер неуклонно требовал, чтобы все участники спектакля поняли свои задачи. Только после этого он начинал создавать танцы. Эта работа постоянно прерывалась вопросами Горского – удобно ли исполнителю, не мешает ли то или иное движение созданию образа и г. п. В случае отрицательного ответа начинались совместные поиски новых решений, но если предложение артиста нарушало сквозную линию спектакля, то оно немедленно отменялось. Горский ставил спектакли чрезвычайно быстро: обычно через три-четыре недели после начала репетиций балет был уже вчерне закончен, но не отделан. Второй этап работы посвящался хореографической и пантомимной отделке постановки, но и здесь балетмейстер был врагом догмы и всегда отдавал предпочтение искренности исполнения, совершенству формы. Горский, как балетмейстер, развивал индивидуальность исполнителей и воспитывал в них умение самостоятельно разрешать творческие задачи.

Горский и Фокин - две крупнейшие фигуры последних лет дореволюционного балета. Оба балетмейстера в своей новаторской деятельности опирались на прогрессивные традиции русского балета. Отсюда их стремление к танцевальной выразительности, к повышению качества балетной музыки, к новому оформлению спектаклей. Оба исходили из одного и того же источника и шли к единой цели - возродить и укрепить славу русского балета, но пути их были различны, как различна была и обстановка, в которой они работали.

Горский начал свою балетмейстерскую деятельность на рубеже XIX- XX веков, в период подъема революционного движения в России. Москва в те годы

была центром передовой театральной жизни: в 1898 году открылся Художественный театр; на сцене частной русской оперы шла серьезная борьба за реформу оперного искусства. Горский сразу встретил поддержку, как у широкого зрителя, так и у значительной части балетной труппы Большого театра. Даже управление московскими театрами скорее благосклонно, чем отрицательно относилось к работе Горского, к его смелым исканиям в искусстве хореографии. Поклонник постановок Художественного театра, свободно владевший искусством построения массовых действенных танцевальных сцен, Горский создавал монолитные спектакли, волновавшие зрителя и будившие его мысли. Благодаря Горскому в Большом театре началась реформа балетного искусства. Это не могли не признать даже поклонники петербургского балета. Левинсон писал: «...инициатива реформы, выразившейся у нас в постановках М. М. Фокина, очевидно, принадлежит Москве и связана преимущественно с деятельностью балетмейстера А. А. Горского»¹.

Горского можно назвать создателем демократического балета либеральной части русской буржуазии и передовой интеллигенции.

Деятельность Фокина начинается после 1905 года, в период наступившей реакции. Дирекция императорских театров первое время не допускает его к работе на сцене Мариинского театра. В самой труппе многие известные ведущие актеры отрицательно относятся к реформе молодого балетмейстера. Только в антрепризе Дягилева Фокину предоставляется полная свобода для воплощения его замыслов. Но, с другой стороны, само направление дягилевской антрепризы ограничивает возможности балетмейстера. Фокин вынужден обращаться только к жанру миниатюры, где на первом месте не содержание, а настроение общей картины, утонченные переживания героев. Для балетов Фокина характерно полное слияние хореографии, музыки, живописи, и, по всей вероятности, он смог бы создать и монументальные, более значительные по содержанию спектакли, если бы не политика дирекции императорских театров, фактически оторвавшая балетмейстера в самом начале его деятельности от России, от коллектива петербургского балета.

Творчество Фокина сыграло большую роль в развитии зарубежного балета.

Благодаря усилиям Горского и Фокина на русской балетной сцене окончательно восторжествовали художники-станковисты, начавшие свой творческий путь в частной опере Мамонтова в конце XIX века. Декорационная живопись перестала быть оформительской и приобрела самостоятельную художественную ценность, хотя знания законов театральной перспективы и были утеряны. Несмотря на это, декорации и костюмы таких блестящих художников, как Коровин, Головин, Бенуа, Бакст, Добужинский, Рерих, придали невиданный ранее блеск балетным спектаклям, в какой-то мере восполняя утрату перспективного письма. Эта крупнейшая реформа впервые была осуществлена в России и тесно связана с именами Горского и Фокина.

¹ «Аполлон», 1911, № 10, стр. 160.

Оба они, как Горский, так и Фокин, внесли свой огромный вклад в историю русского балета, не только завершая определенный этап в его развитии, но и влияя на становление балета после Великой Октябрьской революции.

Не меньшую роль в поступательном движении русского балета сыграли петербургская и московская балетные труппы. У каждой из них были свои взлеты и падения, но их объединенные усилия последовательно вели русский балет вперед.

Заканчивался блистательный период рождения и развития русского балетного театра. Страна стояла перед величайшим переворотом, который потряс весь мир. Русскому балету предстояло разрешать новые задачи, воплощать другие идеалы. В этих условиях достижения дореволюционного хореографического искусства были верным залогом будущих успехов советского балета.

Замечательные деятели русского балетного театра в результате упорной борьбы за сохранение народных танцевальных традиций создали свое, глубоко оригинальное хореографическое искусство, завоевавшее мировое признание.

247

На русской сцене окончательно укрепился национальный репертуар, близкий и понятный широким кругам зрителя.

Была создана и своя, абсолютно самобытная русская школа в балете. Национальная основа русского классического танца, привлечение к написанию балетной музыки ведущих русских композиторов-симфонистов, глубокое понимание задач танцевального искусства - все это прочно вошло в современный балет и получило дальнейшее развитие в советском балетном театре.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю. А. Сценическая история балетов Чайковского.-В кн.: Чайковский и театр. Л.-М., «Искусство», 1940.
2. Бахрушин Ю. А. А. А. Горский. М., «Искусство», 1946. Бахрушин Ю. А. Балет Большого театра.-В сб.: Большой театр. М., изд. Гос. акад. Большого театра, 1947.
3. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М.-Л., Музгиз, 1951.
4. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Т. I. и II. Л., изд. Ленинградского хореограф, училища, 1938-1939.
5. Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. М.-Л., «Искусство», 1948. Вальц К. CD. Шестьдесят пять лет в театре. Л., Acadeniia. 1928.
6. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., «Искусство», 1940.
7. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959.
8. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., изд. Останкинского дворца-музея, 1944.
9. Житомирский Д. Балеты П. Чайковского. М., Музгиз, 1950.
10. Классики хореографии. Л.-М., «Искусство», 1937.
11. Красовская В. М. Русский балетный театр. Т. I и II. Л.-М., «Искусство», 1958 и 1963.
12. Красовская В. М. Анна Павлова. Л.-М., «Искусство», 1964.
13. Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб., изд. Н. Соловьева, 1914.
14. Мартынова О. М. Екатерина Гельцер. М., «Искусство», 1965.
15. Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. II. Л.-М., «Искусство», 1939.
16. Новерр Ж. Письма о танце. Л., Academia. 1926.
17. Плещеев А. А.; Наш балет. СПб., изд. Ф. Переяславцева и А. Плещеева, 1899.
18. Светлов В. Современный балет. СПб., изд. Р. Голике и А. Вильборг, 1911.
19. Слонимский Ю. О. Мастера балета. Л., «Искусство», 1937.
20. Слонимский Ю. О. Дидло. Л.- М., «Искусство», 1958.
21. Скальковский К. А. В театральном мире. СПб., тип. А. Суворина, 1899.
22. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., тип. Э. Арнгольда, 1889.
23. Фокин М. М. Против течения. Л.-М., «Искусство», 1962.
24. Худеков. С. Н. История танцев. Ч. I, II и III. СПб., тип. «Петербургской газеты», 1912-1915.
25. Штелин Якоб. Музыка и балет в России XVIII века. Л., «Тритон», 1935.

СОДЕРЖАНИЕ:

ПРЕДИСЛОВИЕ	2
ГЛАВА I. ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА	5
ГЛАВА II. ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА .	10
ГЛАВА III. ПОЯВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦА В РОССИИ.....	14
ГЛАВА IV. НАЧАЛО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ	20
ГЛАВА V.ВОЗНИКНОВЕНИЕ СЮЖЕТНОГО БАЛЕТА В РОССИИ	24
ГЛАВА VI. РАЗВИТИЕ СЮЖЕТНОГО БАЛЕТА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА	31
ГЛАВА VII. НАЧАЛО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РУССКОГО БАЛЕТА.....	42
ГЛАВА VIII. РУССКИЙ БАЛЕТ В ПЕРИОД ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА.....	51
ГЛАВА IX. ПОЯВЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ В БАЛЕТЕ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	60
ГЛАВА X. РОМАНТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В РОССИИ.....	74
ГЛАВА XI .РАЗВИТИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РУССКОМ БАЛЕТЕ	90
ГЛАВА XII. КРИЗИС РУССКОГО БАЛЕТА.....	113
ГЛАВА. XIII. РОЖДЕНИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО БАЛЕТА В РОССИИ И НАЧАЛО НОВОГО ПОДЪЕМА РУССКОГО БАЛЕТА	141
ГЛАВА XIV. БАЛЕТ НА ГРАНИ ДВУХ СТОЛЕТИЙ	170
ГЛАВА XV. РУССКИЙ БАЛЕТ ПЕРЕД ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИЕЙ.....	197
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	226
Содержание:	227